LIBRARY
Brigham Young University

IP
F600537

ML
100
.E529x
1870
vol.5

Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal-Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet von

M. Fink, Keferstein, Geh. Kriegsrath Kretschmer, Professor Dr. Marx, G. Nauenburg, Ludwig Rellstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, &c. &c.

Fünfter Band.

Moritz bis Ries.

Stuttgart.

Verlag von Franz Heinrich Köhler.

1841.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

Moritz, lat. Mauritius, August, Landgraf zu Hessen-Kassel, geboren 1572 u. gest. 1632. Daß Musik und Poesie von je her an den Hessischen Höfen heimisch gewesen, beweist schon der bekannte Sängerkrieg zur Wartburg unter Herrmann I. im Jahre 1206 (s. Forkels Gesch. d. Musik Th. 2, S. 762). Moritz war jedoch selbst ausübender Tonkünstler. Nicht allein daß er als Contrapunktist einen Platz neben Orlando Lasso einnehmen durfte, er hatte sich auch zum Gefühl gewendet wie sein Zeitgenosse Palestrina. Am Hofe seines Vaters Wilhelm IV. (der Weise), welcher ein hoher Gönner der Gelehrten und Künstler war, und selbst die Mathematik und Sternkunde cultivirte, auch ein astronomisches Uhrwerk verfertigte, welches den Gang der Planeten und Gestirne genau anzeigte, lebte Otto, einer der berühmtesten Componisten seiner Zeit, und diesem hatte Moritz seine musikalische Bildung zu verdanken. Er war ein so leidenschaftlicher Musiker, daß er, während eines längeren Aufenthaltes in London, dort eine eigene Capelle unterhielt, bei welcher er die Stelle eines Organisten selbst versah. Hier componirte er 8—10 Bände Motetten. Peacham (s. d. Emblems pag. 101) setzt ihn über alle Componisten seiner Zeit. Die Kasselsche Bibliothek besitzt ferner von des Landgrafen Arbeit: 1) Dr. Ambrosii Lobwassers Psalmenbuch, in Folio gedruckt, und hat Landgraf Moritz zu Hessen die übrigen Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit anderen lieblichen Melodiis gezieret und mit 4 Stimmen componirt, welche in der Kirche zu singen, und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen (Kassel bei Wilh. Wessel 1608). 2) Christlich Gesangbuch, von allerhand Geistlichen Psalmen, Gesängen und Liedern, von Herrn Dr. M. Luthern seeliger und andern Gottseeligen Männern, anfangs in der rechtgläubigen reformirten Kirche zu singen verordnet: Jetzo von dem Durchlauchten und Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Moritzen Landgraf zu Hessen u. s. w. mit 4 Stimmen per otium componirt, und mit lieblicher Melodie gezieret (Kassel 1612. Fol. bei Wilh. Wessel). Hiezu gesellen sich noch eine ziemliche Anzahl Motetten und ein vielbesprochenes Magnificat, dem wir bei näherer Ansicht das Prädikat eines hohen Meisterwerks seiner Zeit nicht absprechen können. Dies Werk ist durch alle Kirchentöne gesetzt. Es zeigt, wie wir schon gesagt, nicht allein den strengen Contrapunktisten, sondern auch den Mann reiner, heiliger Gefühle an. Moritz schrieb dies Magnificat in den ersten Jahren einer glücklichen Ehe. Er hatte sich zur reformirten Religion bekannt, und nun begann die Zeit seiner Leiden. Zuerst raubte ihm der Tod die treueste, heißgeliebte Gattin. Dann mußte er, zufolge eines Testaments, seines Religionswechsels wegen, den größeren Theil seines Landes an Darmstadt cediren. Es entstand der 30jährige Krieg und Tilly mit 20,000 Mann hauste furchtbar im Lande. Darmstadt verlangte 1½ Mill. Gulden, die vermöge jenes Testaments ihm zufielen, und Moritz sahe sich genöthigt, einen ferneren Theil seiner Länder dorthin zu verpfänden.

Rothe Ruhr und Pest richteten traurige Niederlagen an. Der eine seiner Prinzen erschoß sich selbst durch Zufall, ein zweiter starb, ein dritter wurde in der Schlacht bei Lutter (1626) verwundet, gefangen genommen und treuloser Weise zum Tode geführt. Es war daher kein Wunder, daß Moritz's Geiste ferner nicht allein Kunst und Wissenschaft fremd wurden, und all' dies Elend so auf ihn einwirkte, daß er der Regierung entsagte und sie seinem Sohne übergab. Aber es hatte ein 20jähriges unaussprechliches Elend noch traurigere Folgen auf seinen Geist gehabt, so daß Moritz, der zuvor Ruhe, Eintracht und Glückseeligkeit über sein Volk gebracht, bald ein Tyrann genannt wurde. In allen Handlungen aber, welche ihm diesen Namen beilegen durften, spricht sich eine Lähmung des Verstandes aus, wie wir denn selbst die Zerrbilder, welche er später in den ersten Buchstaben seines Manuscripts des Magnificats mit eigner Hand gezeichnet, keiner anderen Ursache zuschreiben können. So erlosch ein großes Talent für Musik, das eine weit größere Epoche in dieser Kunst zu machen bestimmt war; und wir sehen es deutlich, wie unter seiner Aegide die Kirchenmusik des Reformirten nicht so tief gesunken wäre, wie sie es jetzt ist. G.

Morlacchi, Francesco, Maestro an der Päbstlichen Capelle zu Rom, geboren zu Perugia am 14. Juni 1784, erhielt seine erste musikalische Bildung von seinem Vater, der die Violine sehr gut spielte. Außer dem Studium dieses Instruments war seine Jugend bis zum 18. Jahre zwischen der Erlernung des Claviers, der Orgel, des Generalbasses und dem Gesange getheilt, denn er besaß eine herrliche Sopranstimme und hatte sogar oft mit dem berühmten Velluti gewetteifert. Seine früheren Lehrer waren Caruso und Luigi Mazzetti, der Bruder seiner Mutter. Schon in der frühesten Jugend componirte er mehrere Musikstücke für den Kirchengesang und die Orgel. Ein Oratorium: „Gli angioli al sepolcro", machte solches Aufsehn, daß sein Gönner, Graf Pietro Baglioni, ihn von dem berühmten Zingarelli, damals Capellmeister zu Loretto, im Contrapunkt unterrichten ließ. Er ging darauf nach Bologna, um den Unterschied der Methoden, welcher zwischen der Neapolitanischen und Bologneser Musikschule entstanden war, an der Quelle kennen zu lernen. Bald zum Mitglied des filharmonischen Lyceums aufgenommen, erhielt er Privatunterricht von Mattei. Als Napoleon 1805 zum König von Italien gekrönt wurde, erhielt er den Auftrag, eine Cantate für das große Theater zu Bologna zu componiren. Im April 1807 entstand seine erste komische Oper „Il ritratto"; in demselben Jahre noch die Posse „Il poeta in campagna"; darauf folgte 1808 das zu Parma mit ungewöhnlichem Erfolge gekrönte Melodrama „Corradino", welches in 13 Tagen vollendet ward. Im Jahre 1808 brachte er die erste Oper „Enone e Paride" fertig, und in demselben Jahre erschien zu Parma der großes Aufsehn erregende „Oreste", welchem 1809 die Posse „Rinaldo d'Asti", die komische Oper „La principessa per ripiego", das Liederspiel „Il Simoncino" und das Drama „Le aventure di una giornata" folgten, abwechselnd in Parma, Rom und Mailand gedichtet und aufgeführt. Die Oper „Le Danaide" entstand 1810. In demselben Jahre erhielt er den Ruf als Capellmeister u. Director der italienischen Oper nach Dresden. Hier bearbeitete er seinen „Corradino" für das Königl. Theater und dichtete die Messe für die Königl. Capelle, in welcher das Agnus Dei, blos mit Vocalstimmen ausgeführt, einen nie gekannten Eindruck hervorbrachte. Bald folgten (1811) sein „Raoul di Crequi", eine Vesper und 2 Cantaten, die eine zur Geburtstagsfeier des Königs von Rom (im Hotel des französischen Gesandten zu Dresden aufgeführt), die andere zu Ehren des Königs von Sachsen. Im nächsten Jahre schrieb er,

außer dem Oratorium „La passione“, auch die große Cantate, welche während der Fürstenversammlung im Juli mit rauschendem Beifalle zu Dresden gegeben wurde, und M. fand noch Zeit, seine „Danaiden“ auch hier auf die Bühne zu bringen, die zweite Messe, 5 Cantaten und verschiedene Sonaten für die Orgel zu componiren. Auf die komische Oper „La capricciosa pentita“ folgte das berühmte „Miserere“ für 3 Stimmen ohne alle Instrumente, u. 1813 die in 48 Tagen fertig gebrachte Cantate zur Geburtstagsfeier des Kaisers Alexander, wobei Fürst Repnin dem Tonsetzer die Wahl ließ, binnen jener Frist die Cantate zu schreiben oder nach Sibirien zu wandern. Der Druck der fremden Herrschaft vermochte M's Genius nicht zu beugen. Er componirte 1814 eine Messe, eine Siegscantate auf die Einnahme von Paris, und eine andere Messe blos für Gesangstimmen in slavonischer Sprache nach griechischem Ritus für die Privatcapelle des Fürsten Repnin. In dieser Zeit verdankt die Sächsische Capelle allein M's unermüdeter Thätigkeit, Ausdauer und Fürsprache ihre Erhaltung, denn M. reiste selbst zum Kaiser Alexander nach Frankfurt, und so wurde der Aufhebungsbefehl zurückgenommen. Außer allen zum Kirchendienste gehörenden Psalmen, Antiphonien und Offertorien setzte er 1815 seinen „Barbiere de Seviglia“ in die Scene. 1816 feierte er in Italien, überall wo seine Musik aufgeführt wurde, glänzende Triumphe. Seine Vaterstadt krönte ihn für das Passionsoratorium und seine „Danaiden“, und der Pabst ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn. Eben so großes Aufsehn erregten 1818 die Opern „Boadicea“ und „Gianni di Parigi“ auf dem Theater della Scala zu Mailand, und am Hoflager zu Pillnitz das Liederspiel „La semplicetta di Pirna“ und die vierte große Messe. Einen völlig neuen Weg der musikal. Darstellung, besonders des Recitativs, schlug M. ein in seinem „Sacrifizio d'Abramo.“ Eine Hymne, eine Jubelcantate zu Ehren des Königs Friedrich August, und eine Epode von 2 Chören, welche unter Mitwirkung des Capellmeisters C. M. von Weber von 400 Musikern aufgeführt wurden, vermehrten seinen Ruhm. Bei Gelegenheit der Einweihung der neuen Kirche von Bischofswerda ward er durch eine Deputation des Magistrats feierlich eingeladen, mit diesem Meisterstück den Gottesdienst zu beginnen, und die Bürgerschaft brachte ihm dafür das Ehrenbürgerrecht zum Danke dar. Das Oratorium „La morte d'Abele“, die komische Oper „Donna Aurora“ und mehrere andere Meisterwerke gingen dem im Febr. 1822 beendigten Singspiele „Tebaldo e Isolina“ vorher, dem dann die komische Oper „La gioventù di Enrico IV.“, die ernste „Ilda d'Avenello“, und das Requiem zur Todtenfeier des Königs Friedrich August von Sachsen (in 10 Tagen vollendet) folgten. Bei einem längern Aufenthalte in Italien componirte er im Winter 1827 auf 1828 zu Venedig die „Saraceni in Sicilia“, und im April 1828 zu Genua „Colombo“, womit das neue Opernhaus Carlo Felice eingeweiht wurde. Wieder nach Dresden zurückgekehrt, schrieb er 1829 die komische Oper „Il disperato per eccesso di buon cuore“, die wegen mancherlei sich durchkreuzenden Zufälle nie zur Aufführung gekommen ist. 1830 benutzte er den Text der „Saraceni“ zu einer neuen Tonschöpfung, welche im März 1832 unter dem Titel „Il renegato“ auf der Dresdner Hofbühne mit ausgezeichnetem Beifalle aufgeführt wurde (eine ausführliche Kritik dieser Oper steht in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. 1832 pag. 438). Während M. alle jene dramatischen Werke schrieb, fand er in Mußestunden doch auch noch Zeit und Lust, die herrlichsten Messen und Offertorien (darunter das treffliche Angelus domini), neun Cantaten, verschiedene Arietten, Canzonen, Romanzen und Anakreontische Lieder in deutscher, französischer und italienischer Sprache zu componiren. Ein Fragment aus dem 33. Gesange

der „Hölle“ von Dante, für Baßstimme mit Pianofortebegleitung, schrieb er im Decbr. 1832. Sein neuestes Werk ist die Oper „Francesca da Rimini“, welche er 1836 für das Theater S. Carlo zu Venedig setzte. Zwei andere Opern dichtet in diesem Augenblicke (Winter 1837) der bekannte Romani in Turin für ihn. Die ital. Oper in Dresden ward bekanntlich im März 1832 aufgelöst. In Folge dessen kam M. mit dem Titel und Range eines ersten Capellmeisters an die Königl. deutsche Oper daselbst. Brachte das nun auch nicht die geringste wesentliche Veränderung sowohl in seine künstlerische als pecuniäre Stellung, so that es ihm doch weh, dem gleichsam vaterländischen Vereine entrückt zu seyn, und wir wollen daher gern glauben, daß er den Ruf an die Päbstliche Capelle zu Rom, der Ende des Jahres 1836 an ihn erging, mit Freuden annahm. Als Componist wird M. von keinem jetzt lebenden Tonsetzer im richtigen Ausdrucke der Textesworte übertroffen. Vor Rossini's Epoche stand er an der Spitze der dramatischen Componisten in Italien, wußte aber besser als dieser dem Geschmacke der Zeit und der Mode zu huldigen, ohne zum Tändelnden und Kleinlichen herabzusinken. Sein Genius weiß den schönen italienischen Gesang und den Reichthum der Melodie, der seine Schöpfungen auszeichnet, mit der vollen Instrumentation, welche der deutschen Schule eigen ist, zu verschmelzen und dabei dem Ganzen die effectreiche Wirkung des italienischen Musikcharakters einzuhauchen. Bei vielseitiger Bildung und einem glühenden Eifer für die Kunst hat er sich auch als Mensch 1826 durch die Gründung eines Wittwenfonds für die Mitglieder der Königl. Sächsischen Capelle, welcher alljährlich durch die unter seiner Leitung am Palmsonntage aufgeführten Meisterwerke altclassischer Musik vermehrt wurde, ein bleibendes Denkmal gestiftet. Was Morlacchi aber über die meisten seiner Kunstgenossen erhebt, ist der edle, großartige Charakter, womit er fremdem Verdienste nicht nur die vollste Anerkennung zollt, sondern, gegen sich unerbittlich streng, gegen nahe und fern sich bildende und schon ausgebildete Musiker das nachsichtsvollste Wohlwollen übt und, frei von kleinlicher Eifersucht, in anspruchsloser Bescheidenheit die wahre Künstlergröße birgt. st.

Morley, Thomas, gegen Ende des 16ten Jahrhunderts Baccalaureus der Musik und Mitglied der Capelle der Königin Elisabeth zu London, ein für seine Zeit vorzüglicher Künstler, und der Erste, welcher den Engländern einen vollständigen und gründlichen Unterricht in der Musik in einem gedruckten Werke übergab. Gleichwohl findet man nirgends bestimmte und ausführliche Nachrichten über ihn, nicht einmal bei dem sonst umständlichen Hawkins. Die **Athenae Oxoniensis** berichten Einiges über ihn. Dies und was er selbst in seinem Buche gelegentlich über sich einfließen läßt, ist das Einzige, was auch wir über ihn hier wiedergeben können. Demnach war er ein Schüler von Bird, ward 1588 Baccalaureus der Musik, und trat 1594 in die Königl. Capelle. Seine letzten Lebensjahre brachte er sehr kränklich zu, so daß er nur selten das Zimmer verlassen konnte. In diesem Zustande schrieb er die so berühmte „**A plaine and easie introduction to practical Music**“, die 1597 gedruckt wurde, dann aber noch 2 Auflagen erlebte: 1608 und 1771. Er starb gegen 1604. Von seinen praktischen Werken sind die meisten erst nach seinem Tode erschienen. Es sind Canzonetten, Madrigalen, Ballette, Anthems ꝛc. von verschiedener Art. Was er selbst noch in den Druck gab, sind der Mehrzahl nach Sammlungen von Werken anderer classischer Componisten. Einige seiner Tricinien und Ballette sind auch in Deutschland gedruckt, und zwar zu Nürnberg 1609 und zu Kassel 1612, auch zu Rostock 1624.

Mortaro, Antonio, ein Franziskaner-Mönch und Organist an den Cathedralkirchen zu Ossaro und Novara, blühete als Componist um 1600, und starb in dem Franziskaner-Kloster zu Brescia 1619, nachdem er eine ziemliche Anzahl von seinen vielen Compositionen auch in den Druck gegeben hatte. Es sind Messen, Magnificate, Psalme, Canzonen, Falsi Bordoni, Litaneyen ꝛc. für 1 und mehrere Stimmen, und erschienen meist zu Mailand und Venedig.

Mortellari, Michele, geboren zu Palermo um 1750, war ein Schüler von Piccini, und einer der beliebtesten italienischen Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts. Rom, Mailand, Modena und Venedig huldigten besonders seiner Muse. Die Opern: „le astuzie amorose", „Ezio", „Don Galterio Civetta", „Antigona", „il Baron di Lagonero", „Alessandro nell' Indie", „Troja distrutta", „Didone abbandonata", „La fata benefica" und „Armida" machten großes Glück auf den dasigen Theatern; indeß auch in andern Städten. Um 1784 reiste er nach London. In seiner „Armida", welche er daselbst aufs Theater brachte, feierte die Mara große Triumphe, und die Oper ward dadurch ein Lieblingsstück des Londoner Publikums, was natürlich M's Verhältnissen dort auch nicht wenig förderlich war, so daß er eine ganze Reihe von Jahren sich in England aufhalten konnte. Erst gegen 1800 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück; wohin aber? ist nicht bekannt, wie denn überhaupt alle spätern Nachrichten über ihn nur ganz ungewiß sind. So viel können wir mit Bestimmtheit sagen, daß er längere Zeit ohne Anstellung in Italien reiste, und bald hier bald dort eine neue Oper fertigte, die mehr oder weniger Glück machte. In Deutschland sind hauptsächlich nur einzelne Lieder, auch einige Scenen und Arien aus den Opern, von ihm in Umlauf gekommen. Daß eine ganze Oper von ihm hier aufgeführt wäre, wüßten wir uns nicht zu erinnern.

Mosca, Giuseppe und Luigi, 2 Brüder. Der erste, Giuseppe M., wurde zu Neapel 1772 geboren und studirte daselbst die Musik unter Fenaroli im Conservatorio di St. Maria dell' Oreto. In seinem 19. Jahre schrieb er seine erste komische Oper: „Silvia e Nardone" für das Theater Tordinone in Rom; sodann „I matrimoni liberi" für Mailand, „Chi si contenta gode", „Ifigenia in Aulide" (für die Catalani), „La vedova scaltra" (zu Rom), „Il Toletto" (zu Neapel), „L'apparenza inganna" (zu Venedig), „Armida" (zu Florenz), „Le gare fra Limella e ve la ficco", „La Gastalda" (für Venedig), „Il sedicente filosofo" (zu Mailand); „La Ginevra di Scozia", „Le ripere hanno beccato i ciarlatani", „Tomiri regina d'Egitto" (Ballet für Turin), „Le quattro Stagioni", „La fortunata combinazione" (zu Mailand), "Sesostri ossia le feste d'Iside" (zu Turin). Nach dieser großen Reiseepoche war er von 1804 an 9 Jahre lang als Director bei der italienischen Oper zu Paris angestellt, während welcher Zeit er viele einzelne Stücke componirte, und die Opern: „L'amore per inganno", „il ritorno inaspettato" und „l'impostura". Nach seiner Rückkehr in Italien schrieb er: „Con amore non si scherza", „I pretendenti delusi" (für Mailand), „Romilda" (zu Parma), „I tre mariti", „Il finto Stanislao" (zu Venedig), „Amore ed Armi" (zu Neapel), „Le bestie in somini" (zu Mailand, in dieser Oper kommt der in ganz Italien bekannte Walzer von Mosca vor), „La diligenza" (zu Neapel), „La Gazetta", „Carlotta ed Enrico", „Il disperato eccesso di buon cuore", „Don Gregorio in imbarazzo." 1817 ward er Theaterdirector in Palermo. Als solcher schrieb er außer vielen einzelnen Stücken auch die Opern: „Il Federico secondo", „La Gioventu d'Enrico V.", „Attila", „Il Marcotondo ossia l'impostore." Nach den daselbst ausgebrochenen Unruhen verließ er

Sicilien und ging 1821 nach Mailand, wo er wieder fleißig Opern und andere Stücke schrieb, z. B. „Emira", „La Sciocca per astuzia" u. a. Mit seinem Bruder Luigi M., der 1775 zu Neapel geboren wurde und ziemlich dieselbe Schule, aber mit weit weniger glücklichem Erfolge machte, darf man ihn nicht verwechseln. Dieser Luigi ist zwar auch Compositeur, hat sich jedoch besonders dem Unterrichte gewidmet und besitzt eine Singschule zu Neapel. Wenn Durante die wieder berühmt gewordenen Pergolesi, Majo, Monopoli, Fenaroli, Guglielmi u. A. gebildet und der treffliche Fenaroli wieder einen Sanducci, Solmi, Paisiello, Cimarosa, Zingarelli u. a. Meister, so sollte man glauben, die Beiden in Italien sehr bekannten Mosca, die doch denselben Lehrer hatten, müßten ebenfalls die beste Milch eingesogen und manches Gute und Schöne hervorgebracht haben. Allein Alles reducirt sich dahin, daß sie populär schrieben. Giuseppe's eigentliches Fach ist die komische Oper, u. in seinen Werken der Art gewahrt man wirklich bisweilen noch den Humor der Neapolitanischen Schule. Tiefe Sachkenntniß, große Fantasie und Originalität sind freilich bei Beiden nicht zu Hause, bei Luigi aber noch weniger als bei Giuseppe. Daß Letzterer Rossini den Weg gebahnt hat, darf man allenfalls dreist behaupten. Seine Opern wurden eben ihrer Popularität wegen in Italien sonst sehr oft gegeben und gern gehört; dadurch aber das Publicum auch für solche leichte, spielende Musik eingenommen und Rossini der Triumph erleichtert.

Moscaglia, Giovanni Battista, wird zu den besseren Componisten des 16ten Jahrhunderts gezählt. Gerber setzt seine Blüthezeit um 1600. Jedenfalls ist dies um 20 Jahre zu spät. Von seinen Werken hat man lange Zeit gar keine Spur mehr gehabt. Baini endlich fand noch Einiges von ihm in der Sammlung: „De floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de Madrigali a cinque voci", die 1586 zu Venedig erschien, und in der andern: „Dolci Affetti, Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti Musici di Roma." Demnach hätte er denn wahrscheinlich auch zu Rom gelebt.

Moscheles, Ignaz. Dieser als Componist und als einer der ersten Pianoforte-Virtuosen in ganz Europa berühmte Künstler bietet dem seine Laufbahn aufmerksam verfolgenden Auge das anziehende Schauspiel eines selbst durch die glänzendsten Erfolge nicht vom Aufschwung in höhere Regionen aufgehaltenen Strebens. Der Sohn eines israelitischen Kaufmanns, zu Prag am 30. Mai 1794 geboren, verrieth er schon als Kind bei dem Clavierunterrichte, den eine ältere Schwester genoß, so gespannten Antheil, daß der Vater nicht umhin konnte, auch ihm Unterweisung ertheilen zu lassen. Sein erster Lehrer war ein Böhme, Zahradka, dem Hozalsky, und 1804, zu des Knaben Glück, Friedr. Dionys Weber, der Director des Prager Conservatoriums, folgte. Dieser führte den Knaben zu Mozart's Compositionen, die derselbe bald mit einer Sicherheit und einem Feuer vortrug, daß er schon damals Kunstverständige in Erstaunen setzte, und sein einsichtsvoller Lehrer, des ernsten Eifers seines Scholaren froh, kein Bedenken trug, ihm Händel's und Seb. Bach's strengere Werke vorzulegen, deren er sich ebenfalls mit Feuer und glücklich eindringendem Kunstverstande bemächtigte. Auf der andern Seite dienten Clementi's Claviersachen zu einer methodischen Fortbildung seiner Virtuosität, die sich in glücklichen und unermüdlich versuchten Improvisationen und fortwährender Uebung im vom Blatt spielen eben so glücklich bewährte, als vervollkommnete. Zwei Jahre später (1806) begann der nun zwölfjährige Knabe in öffentlichen Concerten aufzutreten, und mit so glänzendem Erfolge, daß man bald übereinkam, er müsse nach Wien, dort seine Bildung zu vollenden und sich einem Berufe, der so augenscheinliches Glück biete, ganz hinzugeben. Wir finden ihn 1808 in Wien, dieser Hauptstadt des

Clavierspiels. Schon im 8ten Jahre hatte er sich in Compositionen, besonders für sein Instrument, versucht, dann contrapunktische Uebungen gemacht. Nun genoß er Albrechtsberger's Unterricht im doppelten Kontrapunkt und Fugensatz, und erfreuete sich des Antheils und der höheren Leitung Salieri's. Zugleich entfaltete sich seine Virtuosität gleichsam von Tag zu Tage in einer Weise, die den Beobachter in Erstaunen setzte, und den Jüngling in Kurzem zum Mittelpunkte des Wiener Concertlebens und zu einem Liebling des dort so musikliebenden und seit lange an das Beste gewöhnten Publikums machte. Neben ihm stand unter Anderen Meier-Beer, damals selbst ein ausgezeichneter Pianist; die Rivalität mit diesem und anderen um die Gunst der Musikwelt Ringenden hat gewiß nicht Wenig beigetragen, den Ehrgeiz und Eifer des jungen Künstlers zu spannen. Fassen wir die dieser Periode und den nächstfolgenden Jahren angehörigen Werke und die Nachrichten über seine damaligen Leistungen in Concerten zusammen, so scheint das Streben nach höchster Virtuosität in der Seele des Künstlers damals das vorherrschende gewesen zu seyn; ein Streben, nicht blos die schwierigsten Aufgaben in vollkommener Reinheit, Klarheit und reißender Schnelligkeit zu lösen, sondern auch mit durchgreifender Energie, mit Glanz und anmuthsvoller Eleganz. Dies erreichte er; die Töne schienen unter seinen Fingern zu stäuben, der Klang des Instruments sich zu erhöhen, das Schwerste u. Entlegenste seiner Kühnheit und unermüdlichen Kraft ein Spiel. Gern erging er sich in Octaven-, Terzen- und Septimenpassagen, und war, namentlich in seinen Improvisationen, besonders glücklich in der Auffindung eigenthümlich und anmuthig sich entwickelnder Gänge. Wenn er dabei die rechte Hand mit glänzenden Passagen oder galanten Cantilenen vor der linken begünstigte, die mehr begleitend sich verhielt, so galt auch dies nur der Liebhaberei und dem Auffassungsvermögen seines Publikums; es fehlte nirgend an Beweisen, wie vollkommen auch die Linke ihr Spiel ausgebildet hatte, und er liebte es, besonders in seinen Improvisationen, sie in leicht hinschwebenden oder auch donnernden Octavengängen, im keckſten Ueberspringen über die Rechte u. s. w. zuletzt auch noch auszeichnend geltend zu machen. Wie ernstlich die höchste Vollendung der Virtuosität ihm am Herzen lag, spricht sich darin aus, daß er selbst in dieser ersten, berauschenden Zeit seines Virtuosentriumphes keinen Tag ohne die beharrlichsten Uebungen vorübergehen ließ, als gälte es, sich erst eine Laufbahn zu eröffnen. Ja er hatte sich für Reisen eine zusammenschlagbare Tastatur (ohne Saiten) verfertigen lassen, um sich auch unterwegs im Wagen unablässig üben zu können. In dieser Weise nun zeigte er sich auch außer Wien auf verschiedenen Kunstreisen, und brachte seinen Virtuosenruhm namentlich auf einer Reise durch Norddeutschland (1816) und einer zweiten, 1820 unternommenen, in Holland, Frankreich und England auf den Gipfel; überall, besonders aber in London, erregte seine überraschende Kraft und Bravour, sein feuriger Vortrag und seine glänzende und elegante Improvisation Bewunderung. Auch seine bis dahin geschriebenen Compositionen, die eigentlichen Bravour- wie die Mehrzahl der Gesellschaftsstücke, gehören der bisher angedeuteten Richtung an. In London hatte sich Moscheles einen festen Sitz bereitet, und kehrte erst 1822 in das Vaterland zurück. Hier trat er unter andern in München und Wien, dann im folgenden Jahre, auf der Rückreise nach London, in Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg und Paris auf. In Wien hatte er zunächst den Wettkampf mit Kalkbrenner zu bestehen. Man erkannte, daß neben dem Effectvollen, Glänzenden sich ein tieferer Gehalt offenbare, und fand sein Spiel imposanter und (schon im Anschlage) eigenthümlicher als das eben so vollendete, aber geglättete, oft zu

Sentimentalität sich hinneigende Spiel seines Rivals. Allein von hier aus wendete sich Moscheles einer neuen Bahn immer sichtbarer und entschiedener zu, und es gewinnt nun erst ein Interesse, ihn und seinen berühmten Nebenbuhler und Freund zu vergleichen: eine Vergleichung, der man sich schwer enthalten kann, da sie in jener Periode wetteifernd neben einander traten und nach Hummel's allmähligem Rücktritte aus der Virtuosenbahn eine bedeutende Zeit allein neben einander standen. Während Kalkbrenner immer entschiedener seinen ganzen Lebensgehalt in die Ausbildung der Technik setzte (wie denn auch seine Compositionen bei ungleich geringerem geistigen Gehalte gleichsam eine angewandte Virtuosenschule sind), klärte sich Moscheles Blick über den wahrhaften Inhalt der Tonkunst immer mehr auf. Mochte auch seine Stellung als Virtuos und Lehrer in den glänzendsten Zirkeln Londons ihm noch viele Huldigungen am Altar der Mode und der Virtuosität abnöthigen, es wurde ihm immer klarer, daß alle Virtuosität nur Mittel zum Zweck seyn könne, und daß nicht jene schwierigen, glänzenden Gänge, sondern der geistige Inhalt, den sie zu offenbaren vermöchten, nicht das Erstaunen und die Blendung des Salons, sondern die Erschließung der eignen innern Welt Ziel und Inhalt seines Lebens seyn könnten. Daß sich dieser Inhalt ihm zunächst in den Tönen seines Instruments und in den das ganze Leben hindurch vertraut gewordenen Formen der Virtuosenmusik offenbarte, ist eben so natürlich, als es das schärfer eindringende Auge nicht täuschen kann über die große vorgegangene Veränderung. Von hier an beginnt Moscheles zweite Periode. Die ersten Werke, die wir entschieden dahin rechnen, sind sein E-Dur-Concert, und besonders das (wie uns scheint) noch viel tiefere G-Moll-Concert, die er unter Anderem in Wien und Berlin vortrug. Derselben Richtung gehören seine Beethoven dedicirte Sonate, die **Sonate melancolique**, die drei **Allegri di bravura** (Kramer dedicirt), das **Concert fantastique**, das aus C, das **Concert pathetique**, und vor allen seine großen Etuden (zwei Hefte, bei Probst, jetzt Kistner), welche letzteren er auf seiner letzten Reise (1826) durch Deutschland zum Theil öffentlich hören ließ; das C. pathetique ist uns nur von London aus durch Berichte bekannt, und bis jetzt (so viel wir wissen) Manuscript. Seine Etuden, die wir für sein reichstes und gediegenstes Werk halten, zeigen den hohen Sinn, der sich in dieser zweiten Hälfte seines Künstlerlebens entfaltet, am klarsten. Keine ist unter ihnen, die nicht neben einer wahrhaft neuen Erfindung und einer mächtigen Aufgabe für den Virtuosen einen ganz bestimmten durchgeführten Charakter oder eine besondere Idee offenbarte, die dem Componisten mehr oder weniger klar vorschwebte; wie wir denn aus seinem Munde wissen, daß ihn bei der C-Moll-Etude ($\frac{12}{8}$) die Vorstellung eines Dämonenkampfes geleitet. Wie man nun auch über dergleichen leitende Ideen (die auch andern Tonkünstlern, z. B. Joseph Haydn, selbst da anregend waren, wo man sie kaum vermuthet, geschweige klar erkennt) zu denken geneigt ist, immer bezeugen sie ein erhöhetes und vorwaltendes Geistesleben, und meist haben sie ungleich edlere Früchte gebracht als ein blos technisches Gebahren. Wer Moscheles persönlich kennen gelernt hat, wer ihn mit wahrer Vorliebe selbst auf dem Gipfel seines Virtuosenthums zu den so viel unschwereren Werken Mozart's und Beethovens zurückkehren und mit Urtheil und Spiel tiefe Verständniß dieser hohen Meister bekunden gesehen, mußte seinen künstlerisch gereiften Geist erkennen, und bei dem Wendepunkte in seinem Schaffen um so herzlicheren Antheil nehmen. Er ist seitdem als Professor an der Königl. Academie de Musik in London mit der Ausbildung der vorgerücktesten Schüler beschäftigt, arbeitet auch schon seit längerer Zeit an einer Clavierschule, deren baldige Vollendung sehr zu wünschen wäre. Als

Mitdirector der berühmten philharmonischen Concerte und durch den Vortrag Beethoven'scher, Mozart'scher und Seb. Bach'scher Werke (welche letzteren eben in dem Jahre 1836 enthusiastische Anerkennung gefunden haben) steht ihm eine vielseitige Wirksamkeit offen, und er weiß sie würdig auszufüllen. Seinem Verhältnisse zum philharmonischen Concerte scheint seine Sinfonie, so wie die Ouverture zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" (1835 dort aufgeführt) den Ursprung mit zu verdanken. Mit besonderer Freude vernehmen wir, daß er auch an einer Fortsetzung seiner Clavierstudien arbeitet. ABM.

Moschetti, Carlo, Contraltist (Castrat) u. in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter Sänger, war aus Brescia gebürtig, und ein Schüler von Pellegrini, der damals Capellmeister an der dortigen Jesuiterkirche war. An dieser Kirche erhielt er auch seine erste Anstellung. 1772 aber gab er dieselbe auf, und ging auf Reisen, die seinem Rufe eine größere Ausdehnung verschafften. 1790 kam er in Turin an und ward in der Königl. Capelle angestellt. Reichardt, der damals in Italien reiste, um Sänger für die Berliner Bühne zu gewinnen, hörte ihn hier in Turin und engagirte ihn augenblicklich, so daß er schon 1792 in Berlin auftrat. 1796 aber kehrte er schon wieder nach Italien zurück. Seine höchste Glanzepoche war damals auch schon bald vorbei; ins laufende Jahrhundert reichte sie wenigstens nicht mehr herüber. Jahr und Ort seines Sterbens finden wir nirgends angegeben; so wie auch die Zeit seiner Geburt nirgends angemerkt ist.

Mosel, Ignaz Franz Edler von, K. K. wirklicher Hofrath u. erster Custos der Hofbibliothek zu Wien, Ehrenmitglied mehrerer musikalischen Gesellschaften, ist zu Wien am 2ten April 1772 geboren. Als er 7 Jahre alt war, ergriff er zufällig eine in seiner Nähe liegende Geige, und brachte darauf, ohne früher je eine solche in der Hand gehabt zu haben, die Melodie eines damals im Schwunge gewesenen Liedchens so rein und richtig heraus, daß alle Anwesenden darüber erstaunten, und sein Vater, ein Kaiserl. Oberbeamter, sich deshalb bewogen fühlte, ihn sogleich im Violinspiel unterrichten zu lassen. Er machte unter der Anleitung eines tüchtigen Meisters jener Zeit, Namens Joseph Fischer, so gute Fortschritte, daß er in einigen Jahren Concerte von Giarnowich und Viotti zu spielen im Stande war. Kaum 12 Jahre alt, verlor er seinen Vater; durch die verständige Mutter wurde aber seine Erziehung mit gleichem Eifer fortgesetzt. Die gewöhnlichen Studien, die Erlernung von Sprachen, Zeichnen u. s. w., gestatteten in der Folge nur wenig Muße zur Uebung auf der Violine. Er lernte von sich selbst Viola und Violoncell, um sich bei musikalischen Zusammenkünften desto brauchbarer zu erweisen. Bald jedoch zog ihn die Theorie und Aesthetik der Tonkunst von deren Ausübung beinahe völlig ab. Schon im Jahre 1788 trat er in Staatsdienste. Seine freien Stunden blieben fortan zwischen dem Studium der musikal. Composition u. der Zeichnung getheilt; die Abende aber brachte er häufig in der zu jener Zeit vortrefflich bestellten italienischen Oper zu. 1797 vermählte er sich mit Anna von Haunalter, deren Vater ein angesehener Arzt war. Die Tochter aus dieser Ehe, jetzt Frau von Lagusius, wurde durch den trefflichen Gesangslehrer, Joseph Aloisi, zu einer braven Sängerin gebildet, deren Talent und Geschmack jedoch mehr zum declamatorischen Vortrag als zur Sinne bestechenden Bravour sich hinneigt. Von 1801 an knüpfte sich zwischen ihm und dem würdigen Abbé Stadler ein Freundschaftsband, das nur des Letzteren Tod löste. Als Mosel im Jahre 1807 zum ersten Male Gluck's „Iphigenie auf Tauris" hörte, stand das Ideal der dramatischen Musik, wie es ihm bisher immer vorgeschwebt hatte, plötzlich klar, verwirklicht, in höchster Kraft, Wahrheit und Schönheit ihm vor der Seele und

sein Streben richtete sich nun dahin, irgend eine Bühnen-Composition in diesem Sinne zu versuchen, worin er jedoch durch eine langwierige Krankheit seiner Gattin und deren 1808 erfolgten Tod auf eine höchst traurige Weise gestört wurde. Für diesen schmerzlichen Verlust Ersatz zu finden, glückte ihm das darauf folgende Jahr, in welchem er mit Catharina Lambert, einem in jeder Beziehung gleich liebens- und achtungswerthen jungen Frauenzimmer, sich verband (s. den folgenden Art.). Einige Uebersetzungen Mozart'scher und Cherubinischer Opern auf Quartetten für Bogeninstrumente, denen früher schon eine ähnliche von Haydn's „Schöpfung" vorausging, fallen in die erste Zeit dieses seines neuen Lebensabschnittes. Im Jahre 1811 gewann er die Zuneigung des kunstsinnigen Grafen Moriz von Dietrichstein (s. d.), welche keine späteren Verhältnisse zu erschüttern vermochten und deren er sich seitdem ununterbrochen erfreut. Auch kam in demselben Jahre M's dramatischer Erstlingsversuch, das 1actige Singspiel „die Feuerprobe" von Kotzebue, im K. K. Hofoperntheater mit ermunterndem und wohlverdientem Beifalle zur Darstellung. 1812 erwählte ihn die Gesellschaft jener Musikfreunde, welche sich, über 600 an der Zahl, vereinigten, um Händel's „Alexanderfest" mit Mozart's vermehrter Instrumentirung in dem großen, prachtvollen Lokale der Kaiserl. Reitbahn aufzuführen, einstimmig zum Oberleiter dieses, für die Musikgeschichte der Kaiserstadt so denkwürdigen Concertes, desgleichen bis dahin, London ausgenommen, ganz Europa nichts Aehnliches aufweisen konnte. Im nämlichen Jahre componirte er die Cantate „Hermes und Flora" zur feierlichen Bilder-Aufstellung der beiden Freiherrn v. Jacquin im großen Universitätssaale, und 12 Monate darauf für die Hofoper die lyrische Tragödie „Salem" (Text von Castelli), sein erstes größeres Werk, welches den unbeschränkten Beifall aller Kenner erhielt, der indessen, als schönster Lohn, reichlich entschädigte für den geringeren Anklang in der Masse des Publikums, bei der bereits der neu-italienische Geschmack Wurzeln zu schlagen begann. Gleichsam zur Rechtfertigung der Ansichten, welche ihn bei jener Composition geleitet hatten, schrieb er gleichzeitig die Abhandlung „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes" (Wien bei Strauß 1813). Im Spätherbste wurde ebenfalls unter M's Direction von einer noch zahlreicheren Gesellschaft Händel's „Messias" nach Mozart's Bearbeitung in oben erwähnter grandiöser Localität mit dem herrlichsten Erfolge ausgeführt. Begeistert von den Riesenwerken dieses Tonfürsten studirte er sorgfältigst dessen sämmtliche Oratorien durch, und wählte, als Prüfungsversuch, „Samson" zur Bearbeitung nach Mozart's Vorbild. Die ewig unvergeßliche Epoche des Wiener Congresses 1815 sollte diese Arbeit nicht nur zur öffentlichen, sondern auch zu höchst feierlicher Aufführung bringen, indem sie zu einem der mannigfaltigen Hoffeste erhoben ward, und bei Anwesenheit der Kaiserl. Majestäten, aller erlauchten Familienglieder des Regentenhauses, aller fremden Monarchen, Minister, Feldherrn, Großwürdenträger und eines zahlreichen Auditoriums aus den höheren Ständen in dem prächtig decorirten und beleuchteten kolossalen Raume der Kaiserl. Winter-Reitschule durch ein Orchester von mehr denn 700 Personen unter M's persönlicher Oberleitung Statt fand. 1816 vollendete er die Oper „Cyrus und Astyages", welche aber erst nach zwei Jahren in die Scene ging und, aus leicht erklärbaren Gründen, die Eingeweihten enthusiasmirte, der profanen Menge jedoch, die immer nur mit den Ohren hören will, minder eingänglich bleiben mußte. Allein das wahrhaft Gute wirkt mit fast willenloser Gewalt auch auf weniger empfängliche Gemüther, und die tief gedachte, ächt dramatische Composition erlebte unter wachsendem Beifalle mehrere Wiederholungen. Im nämlichen Jahre (1818)

erhob ihn der Kaiser „in gnädigster Rücksicht seiner ausgezeichneten Dienstleistung, Rechtlichkeit und Moralität, dann der Anwendung seiner wissenschaftlichen und praktischen Kenntnisse in der Tonkunst zu wohlthätigen Zwecken" sammt seiner ehelichen Nachkommenschaft in den österreichischen Adelstand. 1819 wurde Händel's „Jephta" und 1825 dessen „Salomon", beide von M. nach der Weise des „Samson" bearbeitet, zum Vortheile des Wittwen-Pensionsinstituts der Tonkünstler im Hofburgtheater mit glänzendem Erfolge gegeben. Inzwischen war er in seiner Dienstlaufbahn von Stufe zu Stufe bis zum K. K. Hofsecretär gestiegen, als Se. Majestät ihn 1821 aus allerhöchster eigener Bewegung zum wirklichen Hofrath und Vicedirector bei dem K. K. Hoftheater zu ernennen geruhten. Jene wohlbegründeten Hoffnungen, zu welchen seine erfolgreiche Einwirkung auf das Gedeihen des Opernwesens allerdings berechtigte, wurden leider nur allzubald, wiewohl bereits in schönster Reife, durch die Dazwischenkunft des Pächters Barbaja wieder zertrümmert. Er verwendete daher, gemeinschaftlich mit seinem würdigen, gleichgesinnten Chef, dem Grafen Moriz von Dietrichstein, alle seine Sorgfalt auf die Hofbühne des recitirenden Schauspiels. Die unausgesetzte Anstrengung, welche eine gänzliche, durchaus nothwendige, ja apodictisch bedingte Reform dieser Kunstanstalt verursachte, und die Unannehmlichkeiten, die von der Leitung einer solchen unzertrennlich sind, brachten ihn 1828 an den Rand des Grabes. Mehrere öffentliche Blätter hatten bereits seinen Tod verkündet, allein die Vorsehung schien ihn noch zur schwersten Prüfung aufzubewahren, da sie, nachdem seine 1829 erfolgte Uebersetzung in seine dermalige Stelle die Gewährleistung einer ruhigen, seinen Neigungen angemessenen Existenz mit sich führte, am 10ten Juli 1832 die bis zur Anbetung geliebte Gattin ihm entriß. Drei Kinder aus dieser 23jährigen, überaus glücklichen Ehe sind nunmehr sein einziger und letzter Trost. Alle Lust zu musikalischen Arbeiten ist aber seitdem aus seiner Seele gewichen und nur in literarischen sucht er noch manchmal Zerstreuung. Von seinen Erzeugnissen als Tonsetzer und Schriftsteller sind noch folgende die vorzüglicheren, wobei wir bloße Bearbeitungen fremder Werke übergehen: 24 Menuetten und desgl. deutsche Tänze mit Trio's, für das ganze Orchester, der K. K. Academie der bildenden Künste zum Gebrauche bei ihren Maskenbällen verehrt; „Hygea" (Cantate); „Salem" (lyrische Tragödie); 6 Gesänge mit Pianofortebegleitung; der 120ste Psalm (Vocalchor für 2 Soprane und 2 Altstimmen, zum Gebrauche der Schüler des Conservatoriums); 6 Gesänge mit Pianofortebegleitung (über das hierin befindliche „Lied der Mignon" schrieb Goethe an Rochlitz: „Kennst du das Land" hat er mir aus der Seele herausgehorcht, und ich werde nun schwerlich es anders vernehmen mögen. Es ist doch ein angenehmer Lohn für den Liederdichter, wo nicht sein Verdienst, so schöne Geister anzuregen. Können Sie Letzteres Hrn. v. M. mittheilen, ohne mich in eine Correspondenz zu ziehen, da die alten schon nicht mehr fort wollen, so thun sie es gewiß"); 3 Hymnen aus dem Trauerspiele „Butos" von Matth. v. Collin; 6 Gesänge mit Pianoforte-Begleitung; Ouverture zur Tragödie „Ottokar" von Grillparzer; desgl., sammt Märschen und Zwischenakten, zu Kotzebue's „Hussiten vor Naumburg"; zerstreute Aufsätze in den „vaterländischen Blättern" (Joseph Haydn, Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für Wien, Ueber die Musik der Chöre zur Tragödie „Polyxena" von Abbé Stadler, Ueber dessen Oratorium „die Befreiung von Jerusalem" ꝛc.); im „Sammler" viele Recensionen, worunter: Ueber Gluck's „Iphigenia in Aulis", Ueber dessen „Alceste", Ueber Mozart's „Idomeneo" und „Clemenza di Tito", Gegen Geoffroy's Meinung über die Ouverturen, Gegen dessen Urtheil über Gluck's

„Armida", Ueber Cherubini's „Medée", Gegen Geoffroy's Urtheil über Mozart's „Clemenza di Tito", Ueber die Arien der Königin der Nacht in der „Zauberflöte", Ueber die ersten 12 Psalmen David's von Abbé Stadler; in der Wiener allg. Literaturzeitung: Gedanken über einige Aeußerungen der Mad. Staël über die deutsche Musik; im Leipziger Kunstblatt: Ueber den Umfang der Gedichte für Oratorien und Cantaten, in musikalischer Hinsicht betrachtet; im „Janus": Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper (diese beiden Abhandlungen wurden später auch in die Wiener allgem. musikalische Zeitung aufgenommen; in der „Wiener Zeitschrift": Ein Traum über den gegenwärtigen Geschmack in der Musik, Brief eines alten Theaterfreundes, Das Dilettantenconcert (humoristische Skizze); im „Taschenbuch für Schauspieler" von Lembert: Ueber Methode und Kunst; in der Wiener allgem. musikal. Zeitung: Ueber die Grundlage u. s. w. der neuen tragisch-dramatischen Musik in Frankreich, Ueber den 3ten Act der Oper „Othello", Ueber Kritik der Tonkunst; in den „Jahrbüchern der Literatur": Ueber das Werk „de l'Opera en france", für Freunde der Tonkunst von Rochlitz, Ueber Rossini's Leben von Stendhal, für ruhige Stunden von Rochlitz, Ueber Mozart's Biographie von Nissen, C. M. von Weber's Nachlaß, Ueber Fetis, Memoirs of Dr. Burney; Uebersetzungen in Prosa: „Geschichte der Tonkunst" von Jones (mit Anmerkungen, Wien bei Steiner 1821); „Erziehung", Lustspiel in 5 Akten, aus dem Französischen; Metrische Uebersetzungen: „Der Paria" (Trauerspiel in 5 Akten, mit Chören, von Cas. Delavigne, Leipzig bei Brockhaus 1823), „Die Schule der Alten" (Lustspiel von ebendemselben, Wien bei Strauß 1824), „Ode für die Musik" von Pope, „Samson", „Jephta", „Salomon", „Herkules" und „Belsazar" (alle diese 5 Oratorien aus dem Englischen zu Händel's Musik), „Bianca und Enriko", „der verheirathete Philosoph"; Größere Original-Abhandlungen: „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes" (Wien bei Strauß 1813), „Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri" (Wien bei Wallishaußer 1827). Das oben erwähnte Oratorium „Belsazar" wurde in der K. K. Reitschule auf Veranstaltung der Gesellschaft der Musikfreunde im Nov. 1834 durch 843 Individuen mit außerordentlichem Beifalle wiederholt aufgeführt; eben so am 20sten März 1836 nach seiner Bearbeitung Händel's „Israel in Egypten" im K. K. Redoutenhause.

Mosel, Catharina Edle von, geb. Lambert, Gattin des Vorhergehenden, war am 15ten April 1789 zu Kloster-Neuburg in Unterösterreich, zwei Stunden von Wien, geboren. Ihr Vater, erster Beamter des dort befindlichen Chorherrenstifts, im Fache der Justiz wie der Oekonomie gleich ausgezeichnet, gewahrte bald die frühzeitige Entwickelung ihrer seltenen Naturanlagen, und war schon in den ersten Kinderjahren auf eine so sorgfältige Erziehung bedacht, als es bei des Landstädtchens freilich etwas beschränkten Mitteln nur immerhin im Bereiche der Möglichkeit lag. Ein außerordentliches, fast unverkennbar sich offenbarendes Talent zur Musik bewog ihn, ihr Unterricht im Clavierspiele geben zu lassen, welchen der Stiftsorganist Schmied, ein wackerer Künstler auf seinem Instrumente, den selbst Albrechtsberger hoch hielt, übernahm, und seine gelehrige Schülerin so schnell empor brachte, daß sie bereits im Alter von 9 Jahren in der großen Stiftskirche ein Orgelconcert zu Jedermanns Erstaunen vortragen konnte. Als sie aber das 12te Jahr erreicht hatte, ward dem Vater die volle Ueberzeugung, daß ihr ziemlich kunstarmer Geburtsort nimmer geeignet sey zur höheren Ausbildung der stets mehr und mehr sich entwickelnden und kundgebenden Fähigkeiten; und er brachte sie daher nach der Residenz in eine Pension, wo sie in Sprachen,

im Zeichnen und in der Musik die besten Meister erhielt, und vorzüglich in letzterer, unter J. N. Hummel's Anweisung, eine ausgezeichnete Pianistin wurde. Ihr unermüdlicher Fleiß wie ihre glückliche Fassungskraft machten es möglich, daß sie nach Verlauf von zwei Jahren schon völlig ausgebildet zu ihren Eltern zurückkehren konnte. Der Vater entzog sich bald darauf gänzlich seinen Berufsgeschäften und wählte das reizend-elegante, an das Kaiserl. Lustschluß Schönbrunn gränzende Dörfchen Hirtzing, der lebensfrohen Wiener eigentliches Tusculum, zum bleibenden Aufenthalte, wo seiner Tochter Geist, ihre anmuthreiche Gestalt, ihr vielseitiges Talent in Kurzem der Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit und Achtung wurde; um so mehr, als sie, durch ihre kluge Mutter in den Kenntnissen des Hauswesens wohl unterrichtet, auch von dieser Seite unter die Vorzüglichsten ihres Geschlechts gehörte. Im Jahre 1809 vermählte sie sich mit dem damaligen Kaiserl. Hofconcipisten v. Mosel (s. d.), dessen Vorliebe für Musik sie zu ihrer noch weiteren Vervollkommnung in dieser Kunst aneiferte, so daß sie in Kurzem von allen Kennern für die erste Dilettantin auf dem Pianoforte erklärt wurde. Sie war es, die, nach Moscheles selbst, dessen bekannte Alexander-Variationen, damals beinahe für unausführbar gehalten, in einem Concerte des Wiener Musikvereins zu spielen wagte und enthusiastischen Beifall damit erntete. Allein nicht nach dem eitlen Ruhm besiegter Schwierigkeiten ging ihres Strebens hohes Ziel, sondern nur Mozart's, Beethoven's und Hummel's Meisterwerke ganz im Sinn und Geiste ihrer Schöpfer vorzutragen, gewährte ihr das allerreinste Vergnügen. In dem Zeitraume von 1811 bis 1817 spielte sie öfters in öffentlichen, wohlthätigen Zwecken gewidmeten Concerten im Hofoperntheater, wie im großen Universitätssaale, und 5 Mal ward ihr die besondere Ehre zu Theil, in größeren und kleineren Hof-Concerten vor Ihren Majestäten und dem versammelten Hofe ihre Meisterschaft zu bewähren. Als aber später ihre Kinder heranwuchsen und deren Erziehung so wie der erweiterte Haushalt fast all' ihre Zeit in Anspruch nahmen, zog sie sich gänzlich von öffentlichen Produktionen zurück, und erfreuete nur manchmal noch mehr als gefällige Hausfrau einen freundschaftlichen Zirkel durch ihr geist- und ausdrucksvolles Spiel. In der Folgezeit jedoch ging sie sogar nur noch an das Instrument, um ihre Tochter Nina zu unterrichten, welche nie einen andern Meister hatte und auf dem besten Wege ist, ihrer Mutter nachzuahmen. Eine schmerzhafte Krankheit kürzte ein Leben, das eine lange Dauer zu versprechen schien und einzig der Beglückung ihrer Familie geweiht war. Sie starb am 10ten Juli 1832 zu Mödling, nahe bei Wien, und ruht an der Eltern Seite auf dem Friedhofe in Hirtzing, wo ein Denkstein ihre Grabstätte durch die eben so einfache als wahre Inschrift (im Lapidarstyl) bezeichnet: „Fromm in Werken — liebenswürdig durch Geist, Gemüth und Talent — als Gattin und Mutter ohne Gleichen." Von ihren Compositionen ist nur eine Parthie Variationen für das Pianoforte im Stiche erschienen. Zwei ähnliche Suiten bewahrt ihre Tochter im Manuscript, denn die allzu Bescheidene erachtete es für verdienstlicher, die Werke großer Meister genügend vorzutragen, als selbst welche zu schaffen, die dann immer hinter jenen zurückbleiben. Als Schriftstellerin versuchte sie sich, unter dem Pseudonamen „Elisa" zum Besten einer armen Familie. Niemand wußte darum als ihr Gatte, der das strengste Stillschweigen gelobt und gehalten hatte. Erst nach ihrem Tode wurde es bekannt, daß die beiden Erzählungen „die Sühnung" und „Rosa" (s. Taschenbuch „Aglaja" 1823 S. 209—248), so wie „Elisen's Bemerkungen über die elegante Welt", aus ihrer gewandten Feder herrührten.

Mosel, Prosper Joseph, jüngerer Bruder des Ignaz Franz, Chorherr von Kloster-Neuburg und Pfarrvicar zu Hirtzing, geboren in Wien am 21sten April 1777, nahm gleichfalls Theil an dem musikalischen Unterrichte durch Joseph Fischer, übertraf aber, bei einem weit eminenteren Talente für die Violine, in kurzer Zeit seinen älteren Bruder. Als Jüngling war er unter den coäven Dilettanten der vorzüglichste, verband im Spiele Bravour mit Geschmack und Ausdruck, und galt allgemein für den Mayseder seiner Zeit. Aus freiem Antriebe und wahrem Berufe erwählte er 1796 den geistlichen Stand und ging in das obengenannte Chorherrenstift, wo er sich durch schätzbare Fähigkeiten, durch seinen offenen, wohlwollenden, streng moralischen Charakter allbeliebt machte und bald zum Chorregenten ernannt wurde, welchem, seinen Wünschen und Neigungen so vollkommen entsprechenden Amte er auch mit Liebe, Eifer und vollkommen lohnendem Erfolge vorstand. Es gehört zu den merkwürdigen Thatsachen, daß der gefeierte Sänger Wild die Grundlage seines günstigen Geschicks unserm M. zu verdanken hat. Wild war nämlich Chorknabe im Stifte; seine herrliche Sopranstimme und hervorstechenden Anlagen wurden von dem umsichtigen Musikdirector bald bemerkt, und wohl einsehend, daß hier die Gelegenheit zur künstlerischen Ausbildung ermangele, empfahl er ihn dem damaligen Intendanten der Hof-Capelle in Wien, Grafen von Kuefstein, der ihn unter die Sängerknaben des Kaiserl. Convikts aufnahm, womit der Weg des ferneren Fortkommens gebahnt war. Um das Jahr 1804 wurde Prosper M. als Vikar an die Pfarrkirche nach Hirtzing versetzt, welche in den Sommermonaten durch den zahlreichen Zusammenfluß der dort in ihren Landhäusern lebenden Städter sehr bedeutend ist. Seine heitere Gemüthsstimmung, sein musikalisches Talent und feines Benehmen erhoben ihn zum Lieblinge der angesehensten Familien. Aber auch in Erfüllung der Seelsorgerpflichten war er ein Muster von Frömmigkeit und wahrer Religiosität. Seine trefflichen, meistens aus dem Stegreife gehaltenen Kanzelreden zogen nicht nur die Bewohner des Pfarrbezirks, sondern auch eine Menge Zuhörer der benachbarten Ortschaften, ja selbst aus der Residenz herbei. Er war es, der seinen Bruder Ignaz im Lambertschen Hause einführte, und eben sollte ihm die Freude werden, jenen mit der Tochter dieses Hauses zu trauen, als er Tags zuvor plötzlich erkrankte, und wenige Tage nachher, den 13ten April 1809, am Nervenfieber, welches er von einem Kranken, dem er geistlichen Beistand geleistet, geerbt hatte, starb, im 32sten Lebensjahre, von Allen, die ihn kannten, herzlich geliebt und tief betrauert. Diese wissen denn auch, daß er mehrere effectreiche Bravourstücke für die Violine verfaßte, welche sie bisweilen von ihm selbst mit glänzender Virtuosität ausführen zu hören so glücklich waren; doch nie erlaubte ihm jene von dem wahren Künstler stets unzertrennbare Bescheidenheit, Etwas davon durch den Druck bekannt zu machen. 18.

Mosell, Egisto, ausgezeichneter Virtuos auf der Flöte u. Hoboe, u. zugleich beliebter Componist in Florenz, derzeit noch ein Mann in den besten Jahren, von dessen Werken sich folgende auch bereits den Weg ins Ausland gebahnt haben u. in Paris u. andern Städten gestochen worden sind: Variationen für die Flöte mit Begleitung des Orchesters; 10 Trio's für Flöte, Clarinette und Fagott; Potpourri für Flöte, Violine und Bratsche; Variationen für Flöte, Violine und Bratsche; großes Duett für 2 Flöten; Variationen für Clarinette, 2 Violinen und Violoncell; Variationen für den Fagott mit Quartettbegleitung. v. Wzrd.

Möser, Carl, Musikdirector bei dem Königl. Orchester zu Berlin, wo er am 24sten Januar 1774 geboren wurde, ist gegenwärtig einer der aus-

gezeichnetsten Violinspieler Deutschlands. Schon in frühester Jugend zeigte er große Anlage zur Musik, und sein Vater, der Stabstrompeter beim Ziethen'schen Husarenregimente war, fing daher bereits das Violinspielen mit ihm an, als er noch nicht einmal volle 6 Jahre alt war. Im 8ten Jahre trat er zum ersten Male öffentlich auf, und spielte ein Concert von Borghi mit allgemeinem Beifalle. Deshalb mußte er sich von nun an öfters hören lassen. Er spielte in mehreren damals beliebten Abendgesellschaften und öffentlichen Concerten, und wählte meist Stücke von Lolli, Giornovichi und Stamitz. Auf diese Weise lernte Friedrich Wilhelm II. das Talent des Knaben kennen, und auf dessen Vermittelung wurde M., als er 14 Jahre alt war, in der Capelle des Markgrafen von Schwedt angestellt. Nach dem Tode dieses Fürsten kehrte der junge Virtuos nach Berlin zurück, und gewann daselbst die Neigung eines gewissen Baron Bague aus Paris, der Unterricht bei ihm nahm, denselben reich honorirte, und ihn wieder bei dem Könige in Erinnerung brachte. Dadurch erhielt er eine Anstellung als Zögling in der Königl. Capelle. Der Concertmeister Haake mußte ihn noch weiter im Violinspielen unterrichten. Durch Talent und vielen Fleiß rückte er bald vor. Ein keck unternehmender, dabei aber auch wohlgebildeter junger Mann verwickelte er sich in mancherlei Verhältnisse mit dem weiblichen Geschlechte; unter anderen auch mit der Gräfin von der Mark, einer natürlichen Tochter des Königs. Die Entdeckung dieses Verhaltnisses hatte für ihn die Folge, daß er aus den preußischen Staaten verbannt wurde, wobei ihm der König jedoch ein Reisegeld von 100 Dukaten zustellen ließ. Damit ging er über Braunschweig nach Hamburg. Sein eminentes Talent gewann ihm daselbst bald viele Freunde; wichtiger jedoch war für ihn die Bekanntschaft mit Viotti, Fränzel und Rode, die er dort machte. Die Lehren Viotti's und Rode's benutzte er mit großem Eifer, und bildete nach ihnen sein ganzes Violinspiel um, so daß er, wie er selbst gesteht, nach 3 Monaten ein ganz anderer Spieler und Künstler geworden war. M. trat nun mit großem Beifalle nicht nur in Hamburg, sondern auch zu Copenhagen und Christiania auf. Später ging er nach London, wo er aber in einer ungünstigen Jahreszeit eintraf. Der Concertmeister Salomon erkannte indeß sein großes Talent und gewann ihn für die nächste Spielzeit gegen einen Gehalt von 200 Guineen. Da fesselte ihn aber wieder, in alter Weise, eine schöne Italienerin in Stockholm, und er vergaß Salomon's vortheilhafte Anerbietungen. Nach Friedrich Wilhelm's II. Tode durfte er wieder in sein Vaterland zurückkehren, und von nun an begann für ihn ein geniales, aber üppiges Künstlerleben, welches er in der Bekanntschaft mit dem geistreichen Prinzen Louis Ferdinand und dessen musikalischen Gesellschaftern Hummel und Dussek führte. 1804 ging er nach Wien, wo ihn Beethovens und Haydn's Bekanntschaft begeisterte und er durch sein geniales Spiel, zumal aber durch den Vortrag der Quartette dieser Meister, deren großen Beifall gewann. Der unglückliche Krieg 1806, der so viele Verhältnisse loste, änderte auch M's Schicksal. Er ging nach Warschau und von dort nach Petersburg, beurlaubt bis auf bessere Zeiten. In Petersburg machte er wieder die anziehenden Bekanntschaften Boyeldieu's, Lafont's, Steibelt's und anderer Künstler. 1811 kam er nach Berlin zurück. Mit enthusiastischem Beifalle nahm ihn das Publikum auf, und in der Capelle erhielt er die Stelle eines Concertmeisters, bis er 1825 zum Musikdirector aufstieg. Als solcher machte er später eine Reise nach Paris, wo sein Spiel ebenfalls vielen Beifall fand; doch wollte man ihn hinsichtlich der Virtuosität nur eine zweite Stelle einräumen. Wirklich zeichnet sich sein Vortrag hauptsächlich nur durch eine große Vielseitigkeit aus, indem er jeden Styl in seinen

charakteristischen Zügen aufzufassen weiß; im Uebrigen ist er lebendig, keck, oft sogar feurig, doch bei Weitem nicht mehr so großartig als früher, in seinen jüngeren Jahren, und so bis in's kleinste Detail hinab präcis, wie vielleicht das Spiel Moliqué's, um eine Vergleichung zu haben. Uebrigens ist M. in jeder Hinsicht Künstler von Beruf, und die von ihm schon vor 24 Jahren gestifteten und seit der Zeit regelmäßig fortgesetzten musikalischen Soireen, in denen stets classische Werke zur Aufführung kommen, haben schon bei manchen ihrer Besucher Keime besseren Geschmacks aufschießen lassen. Einer seiner Söhne scheint des Vaters Talent geerbt zu haben. Mehrere Male schon ließ derselbe sich, obgleich jetzt erst 11 Jahre alt, öffentlich und mit Beifall hören, und 1836 machte Möser auch einen Kunstausflug mit ihm, der schöne Resultate hatte. Natürlich ist der Vater auch des Sohnes Lehrer. Bei näherer Bekanntschaft ist M's Lebensgeschichte von manchen wunderbaren und anziehenden Faten durchflochten, so daß sie Stoff abgeben könnte zu einem interessanten Romane. Es wäre zu wünschen, daß er seine Memoiren einmal einem federgeübten Belletristen dictirte, da ihm selbst die Gewandtheit der schriftstellerischen Darstellung fehlt. Als Componist hat er noch nichts Bedeutendes geleistet. Einige Polonaisen und Variationen für die Violine mit und ohne Begleitung, und einige Romanzen mögen Alles seyn, was bisher von seinen Werken gedruckt wurde. st.

Moses, Johann Gottfried, wird als Orgelspieler aus dem vorigen Jahrhunderte sehr gerühmt. Er war Organist zu Auerbach im Voigtlande. 1781 erschien von ihm eine Sammlung Oden und Lieder; 1783 eine zweite Sammlung; 1785 ein Handbuch für Orgelspieler, das viele Fugen und Präludien, Trio's ꝛc. enthält; dann der 84ste Psalm; Gellert's „Damoetas und Phyllis" für Singstimmen und Clavier, und mehrere Trio's für Clavier, Violine und Baß.

Mosevius, Johann Theodor, Universitätsmusikdirector zu Breslau, ward geboren zu Königsberg am 25sten September 1788, und von seinen Eltern zum Studium der Jurisprudenz bestimmt, zu welchem Ende er auch den vollständigen Gymnasialcursus zu Königsberg absolvirte; dann aber widmete er sich dem Theater, zu welchem ihn ein ausgezeichneter Künstlerkreis gezogen hatte, und schon 1807 betrat er dasselbe zum ersten Male als Orakel im „Oberon" von Wranitzky, und dann als Volteggio im Bayard von Kotzebue. In früher Kindheit schon auf der Geige und Flöte unterrichtet, faßte er eine besondere Vorneigung für die Oper, und beschloß, ganz Musiker zu werden. Musikdirector Riel und der Italiener Cartellieri unterrichteten ihn im Gesange; Friedrich Himmel in der Harmonie, und Musikdirector Streber und Friedrich Sore standen ihm als erfahrene Rathgeber zur Seite. In den Concerten, welche der Erstere gab, wirkte er fleißig mit, und um Lücken auszufüllen, suchte er es auf ziemlich allen gangbaren Instrumenten zu einem gewissen Grade von Fertigkeit zu bringen. Um die Posaune zu erlernen, besuchte er die Kirchen, der Trompete wegen den Schloßthurm, und den Contrabaß übte er bei den Quartettproben im Theater. Seine Rollen in der Oper waren natürlich Anfangs nur unbedeutend, und so blieb ihm Zeit und Muße genug zum umfassenderen Studium. Die Quartettgesellschaft, welche der große Kunstfreund, Oberbürgermeister Seetz, in seinem Hause unterhielt, und wobei er die Bratsche spielte, und der Umgang mit Männern wie Himmel, Streber u. A., die ihre musikalischen Schätze ihm zum freien Gebrauche überließen, machten ihn mit den besten Werken der musikalischen Literatur bekannt, und vervollkommneten seine Bildung immer mehr. Bei seinen theatralischen Vorstellungen hatte er sich vor-

nehmlich den berühmten Bassisten Fischer zum Muster genommen. Seine Stimme war nämlich Bariton, u. bald auch gelangen ihm die größeren Parthien, deren ihm nach und nach immer mehr anvertraut wurden. Am 19ten Mai 1810 verheirathete er sich mit der jungen Sängerin Wilhelmine Müller (geboren zu Berlin am 4ten April 1792), und machte mit ihr, zu ihrer beiderseitigen Ausbildung, 1811 eine Reise nach Berlin. Ihr Gastspiel daselbst hatte einen so glänzenden Erfolg, daß er mit einem Male als accreditirter Künstler dastand. Einen Ruf nach Stuttgart schlug er aus, auch eine mit dem Breslauer Theaterdirector Streit bereits eingegangene Verbindlichkeit löste er auf und kehrte nach seiner Vaterstadt zurück, wo er mit Enthusiasmus empfangen und alsbald zum Mitglied des Theater-Comité's gewählt wurde. Die interessanten Bekanntschaften mit B. A. Weber, Righini, Iffland, Gern und Eunike, die er nun machte, mußten vortheilhaft auf ihn wirken. Als 1814 Kotzebue die Leitung des Königsberger Theaters übernahm, erhielt er die Operndirection. Nach Hiller's Tode dirigirte er auch eine Zeitlang das Orchester. Sein Talent zum Schauspiel hatte sich mit der Zeit so weit ausgebildet, daß selbst Kotzebue mehrere Rollen für ihn schrieb. Am 15ten August 1816 verließ er indeß Königsberg und ging nach Breslau, das ihm eine zweite Vaterstadt werden sollte. Was er als Mitglied des dortigen Theaters geleistet, lebt bei Allen, die Zeugen seiner Vorstellungen waren, in dankbarem Andenken fort. Er war Künstler durch und durch, und versagten manche Mängel der Natur und Umstände ihm hie und da ein vollkommenes Gelingen, so waren seine Leistungen, wo Natur und Kunst mit einander harmonirten, desto größer. Mit einem eigenen Talente zur feineren Komik ausgestattet, waren seine gelungensten Darstellungen immer die des Leporello in Mozart's „Don Juan" und des Figaro in dessen „Figaro's Hochzeit". Dabei war er schon damals auch ein vielseitig und gründlich gebildeter Musiker, im eigentlichen Sinne des Worts, und ein gern gesehenes, feingebildetes Mitglied der Gesellschaft überhaupt. Und diese Eigenschaften suchte er noch immer höher zu steigern, und sein beharrlicher Charakter duldete durchaus keine Unterbrechung in seinem Studium der Kunst. Eine stehende Quartettgesellschaft, die er 1817 aus den tüchtigsten Meistern Breslaus in seinem Hause bildete, und in welcher immer klassische Werke ausgeführt wurden, leitete er bis 1825. Daneben ward er 1819 Mitstifter eines Kirchenmusikvereins, der leider aber nur 2 Jahre dauerte. Einem Rufe C. M. von Weber's nach Dresden konnte er mancher Privatverhältnisse wegen, die ihn an Breslau fesselten, nicht folgen. Auch auf den Reisen, welche er 1819 und 1823 nach Wien, Prag, Dresden, Leipzig ꝛc. unternahm, und auf welchen er allenthalben mit vielem Glück auftrat, wurden ihm die vortheilhaftesten Anträge gemacht, die er aber aus denselben Gründen ausschlagen mußte. Zum Ersatz dafür ward er nach seiner Rückkehr zum Regisseur der Oper ernannt. Indeß machte ihm der Verfall des Breslauer Theaters, den aufzuhalten eines einzelnen Menschen Kräfte nicht hinreichten, das Leben an demselben immer mehr zuwider, und um so stärker, als er innerlich längst allem Theaterleben entfremdet war, und nur einen günstigen Augenblick abwartete, um dasselbe gegen einen Wirkungskreis in ruhiger bürgerlicher Sphäre vertauschen zu können. Gerade als er im Begriff stand, den Gedanken auszuführen, starb seine Frau (am 21sten Januar 1825). Sie hinterließ ihm 5 kleine Kinder. Doch hielt ihn das in seinem Vorhaben nicht auf, wie viele der Schwierigkeiten mehr sich nun demselben auch entgegenwälzen mochten. Er ging nach Berlin. Man trug ihm hier die Regie des Königstädter-Theaters an; er aber schlug sie aus, und hielt beim Mini-

sterium um die Erlaubniß und eine Unterstützung zur Errichtung einer öffentlichen Singeanstalt an. Die Bitte ward ihm gewährt, und sofort trat die Anstalt (am 24sten Mai 1825) ins Leben. Um seine theatralische Laufbahn zu beschließen, ging er noch einmal nach Königsberg und sang den Caspar in Weber's „Freischütz". Jetzt trat er, von 1826 an, nur als Musiklehrer in Breslau auf. Nach Berner's Tode erhielt er im Juli 1827 die zweite Musiklehrerstelle an der Universität und die Direction des Königl. academischen Institus für Kirchenmusik, und seine Ernennung zum Universitätsmusikdirector erfolgte 1829 im Februar. In dieser Eigenschaft wirkt er denn auch noch jetzt in Breslau, und wahrlich mit vielem Segen. Selten auch vereinigt ein Künstler so viele einnehmende und glänzende Tugenden und Kenntnisse in sich als Mosevius. Wissenschaftlich und künstlerisch vollkommen ausgebildet, dabei in jeder Hinsicht mit einem vortheilhaften Aeußern ausgestattet, und ein unermüdeter Ausüber seiner Dienstpflicht ist er ein Liebling der gebildeten Gesellschaft Breslau's. Von rein praktischer Seite betrachtet ist er ein gediegen gebildeter Sänger. Besonders im Lieder-Vortrage möchte er wohl von keinem Sänger der Zeit übertroffen werden. Seine Stimme hat keinen großen Umfang, aber ist sonor und angenehm. Seine Direction ist sicher, und sein Unterricht gründlich und einsichtsvoll. Von seinen Compositionen sind nur einige Cantaten und Gelegenheitsgesänge bekannt geworden. Auch seine genannte Gattin war eine treffliche Sängerin u. einst eine Zier des Breslauer Theaters. Ihre Hauptrollen waren die Elvira in Mozart's „Don Juan" und die Gräfin in dessen „Figaro's Hochzeit." Ihr eigentlichstes Element jedoch war der Kirchengesang, wo die herrliche Fülle und Rundung ihrer Stimme, und die wohlthuende Kraft und das Körnige ihres Vortrags allein einen mächtigen Eindruck zu bewirken im Stande waren.

Mossi, Giovanni, berühmter Violinist und Componist für sein Instrument, blühete zu Rom in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts, und war ein Schüler von Corelli. Von seinen Werken kennt man noch: eine Sonate für Violine allein, eine andere für Violine und Violoncello, 8 Concerte für 3 und 5 Instrumente, 12 Concerte für 3 und 8 Instrumente, und mehrere Concerte für Violine, Alt und Baß.

Motette, eine schon sehr alte Form der Vocalmusik. Johann XXII., dieser Eiferer gegen alle neuen Fortschritte der Musik in seiner Zeit, erwähnt schon 1322 der Tripeln und Motetten scheltend; zuerst finden wir aber letztere bei Frank von Cöln, also etwa ein Jahrhundert früher, erwähnt und nach damaliger Form beschrieben. Frank nämlich unterscheidet zweierlei mehrstimmige Compositionen; die eine sey (wie es in Cantilenen, Rondellen und dem Kirchengesange geschehe) auf eine Grundlage gebaut, die andere habe deren zwei, nämlich eine dritte, wiederum einer Grundlage gleichgeltende Stimme; diese andere Art nennt er Motetten. Motetten waren demnach ursprünglich Kirchengesänge, die ihren Text aus der heiligen Schrift, einen als Grundlage oder zusammenhaltender Faden dienenden Cantus firmus aus dem (Gregorianischen) Kirchengesange nahmen; während eine Stimme diesen Cantus firmus, als Hauptinhalt tenor genannt, vortrug, führten die anderen Stimmen ihren Text zu Motiven aus dem C. f. oder auch aus freier Erfindung durch, und umgaben so den strengen, ernsten, sehr gehaltenen, oft in überlange Noten ausgedehnten Kirchengesang mit lebhaftern, wechselvollern Weisen, was denn eben jenem Pabst und andern Anhängern althergebrachter Würdigkeit als Verunzierung desselben erschien. Im 16ten Jahrhunderte finden wir Motetten fugenartig gesetzt; weniger hierdurch als durch ihren der heil. Schrift entnommenen Inhalt blieben sie von den damals besonders

in Italien überaus beliebten und verbreiteten Madrigalen unterschieden, die Weltliches (materialia, — daher der Name) behandelten, oft freier, oft aber auch in derselben, strengern, Weise wie die Motetten gesetzt wurden. Es hat daher Winterfeld's Ableitung des Namens Motette, als einer barbarischen Wortbildung, von dem französischen mot (Sprüchlein, Bibelspruch) Viel für sich, obwohl auch motus und movere (nach der beweglicheren Weise) das Stammwort seyn, und die deutsche, offenbar jüngere, Nennweise „Mutete", wenn sie nicht bloße Corrumpirung ist, auf mutare, nach der veränderlichen, vielgestaltigen Weise der Motetten, gedeutet werden könnte. Die protestantische Kirche hat übrigens diese Kunstform, die sich so treu der Bibel anschloß, oder auch wohl das Wort der Bibel mit einem Liedvers im C. f. verschmolz, mit besonderer Liebe aufgenommen und zur Vollendung gebracht. Luther selbst (der eine besondere Vorliebe für Motetten von Ludwig Senffl hatte) faßt den Sinn der Kunstform in seiner tief eindringenden Weise, wenn er zum Preis der Musica (Luth. W. Walch's Ausg. XIV. S. 407) unter Anderem sagt: „in welcher (Musica) vor allem das seltsam u. zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weis oder Tenor, wie es die Musici heißen, hersinget, neben welcher 3, 4 oder 5 andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor, gleich als mit Jauchzen gerings herumher, um solchen Tenor spielen u. springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also, daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch beweget werden, sich deß heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts seltsamers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmücket". Von hier ab war es auch die sächsische Schule, namentlich Mich. Bach, und — der Meister Aller — Seb. Bach mit seinen Schülern und Anhängern, der diese Form in allen ihren Zweigen am reichsten benutzte und vervollkommnete. Achtungswürdiges haben nach jenem großen Meister Homilius, Rolle, Wolf, Hiller, Fasch, Schicht u. A. geleistet, Nichts aber kommt den 6- und 8stimmigen Motetten und motettartigen Sätzen jenes gleich. Die neuern Italiener und Franzosen haben den Namen auf kirchliche Solo-Cantaten übertragen, die freilich denselben nur ungebührlich, kraft der Verderbniß der dortigen Kirchenmusik, führen. Fassen wir nun, was in der Motettenform geleistet ist, unter technischem Gesichtspunkte zusammen, so stellen sich uns folgende Arten dar, von jener ausländischen Pseudomotette abgesehen: 1) der von Singstimmen figurirte Choral oder sonstige Kirchengesang, 2) der von Singstimmen mit einer Fuge begleitete oder durchgeführte Choral. Eine Stimme trägt Strophe für Strophe den Choral vor, meist in breiten Noten; die andern Stimmen (mit oder ohne Begleitung) figuriren dagegen mit freien oder aus dem C. f. genommenen Motiven; oder fugiren ein frei gewähltes oder dem C. f. gehöriges Thema zu einem Bibel- oder Liedervers; oder endlich sie nehmen eine Strophe des Chorals nach der andern, einfach oder verziert, als Fugenthema und führen jedes Thema besonders, fugenmäßig gegen den fortgehenden C. f. durch. 3) Der Singechor (mit oder ohne Begleitung) führt eine Reihe aneinanderhängender (auch wohl mit freien Sätzen verbundener), nicht aber gegen einander verarbeiteter Fugensätze durch; als populäres Beispiel diene der erste Chor in Graun's „Tod Jesu". 4) Ein Kirchenlied wird Vers für Vers in allen diesen und andern Formen (Choral, Fuge, Trio ꝛc.) durchcomponirt; als reiches Beispiel nennen wir Seb. Bach's Motette zu dem Choral „Jesu meine Freude". ABM.

Mothon, der Name eines **Nomos** (s. d. und den Art. **Griech. Musik**) der alten Griechen für die Flöte.

Moto (ital.), Bewegung, Antrieb, dann auch Trieb; daher **con moto** — mit Trieb, z. B. Andante con moto — langsam, aber doch mit Bewegung, mit Trieb, also nicht zu langsam. Im Uebrigen ist **moto** ganz dasselbe was das lat. **motus** — Bewegung ohne irgend einen weiteren Nebenbegriff. In dem Sinne von Zeitmaaß kommt es nur einmal in der Musik vor, nämlich in der Zusammenstellung mit **precedente** (**Moto precedente**), wo es dann dasselbe bedeutet was **l'istesso tempo** (s. d.) — dasselbe Tempo. a.

Motte, de la, s. **Fouqué**.

Motte, Franz la, s. **Lamotte**.

Motus (lat.) — Bewegung. Man vergleiche darüber, wie über die Zusammenstellungen **motus contrarius**, **motus melodicus**, **motus obliquus** und **m. rectus**, den Art. **Bewegung**. Das franz. **mouvement** ist nicht was **motus**, sondern wird mehr in dem Sinne von **Tempo** gebraucht. a.

Motz, George, der berühmte Tilser Cantor, ward geboren 1653 zu Augsburg, wo er von Jugend auf zur Musik und zu anderen Studien angehalten wurde. Sein Lehrer in der ersteren war der Cantor Schmetzer. 16 Jahre alt kam er in das Alumnat zu Worms, wo er seiner musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten wegen sehr geschätzt wurde. Auf der Universität mußte er sich seinen Unterhalt mit Unterrichtgeben in Musik verdienen. Das entfremdete ihn den Wissenschaften immer mehr, u. er beschloß, sich ganz der Musik zu widmen. Mit dem Vorsatze ging er nach Wien, und der Fürst zu Eggenberg nahm ihn in Dienste. 1679 erhielt er von demselben einen 4monatlichen Urlaub und die nöthige Unterstützung zu einer Reise nach Venedig. Er ging indeß weiter, über Padua, Ferrara, Bologna, Florenz, Siene, bis nach Rom. Nach Eggenberg mit manchen Kenntnissen und Erfahrungen bereichert wieder zurückgekehrt, ward er krank, und mußte seiner Gesundheit wegen seinen Abschied nehmen (1680). Um nicht ein Opfer der Pest zu werden, die damals in Wien grassirte, ging er nicht hieher, sondern über Linz nach Krumlau in Böhmen, wo der Bruder seines vorigen Herrn eine kleine Hauscapelle hatte, der ihn auch bei derselben sogleich als Organist anstellte. Als Protestant hatte er hier indessen manche Verfolgungen der Jesuiten zu dulden, und er mußte deshalb schon 1681 die angenehmen Verhältnisse, in welchen er sonst zu Krumlau lebte, wieder verlassen. Er machte als Orgelvirtuos eine Reise über Prag, Dresden, Wittenberg, Berlin, Brandenburg, Hamburg, Lübeck, Danzig, Königsberg, und kam endlich nach Tilse, an demselben Tage (2ten Febr. 1682), an welchem der Cantor daselbst gestorben war. Nach abgelegter Probe erhielt er die Stelle, und blieb in derselben bis an seinen Tod, der spät, erst nach 1724, erfolgte. 1719 ward er pensionirt. Einen bedeutenden Theil seines Vermögens hatte er der deutschen Kirche zu Tilse vermacht. Als Orgel- und Clavierspieler soll er zu seiner Zeit kaum seines Gleichen gehabt haben. Als Componist ist er wenig bekannt. Aber sein Buch: „die vertheidigte Kirchenmusik ꝛc.“, das 1705 erschien und nachgehends 1708 noch eine Fortsetzung erhielt, wird noch jetzt zuweilen von den Schriftstellern über denselben Gegenstand angeführt. Ein anderes Buch: „Von der großen, unbegreiflichen Weisheit Gottes, in dem Gnadengeschenke der geistlichen Sing- und Klingekunst ꝛc.“, ist Manuscript

geblieben. Wer es übrigens kennen lernen will, findet den Inhalt seiner 27 Capitel in Mattheson's „Ehrenpforte". N.

Mouret, Jean Joseph, geboren zu Avignon 1682, kam schon in seinem 17ten Jahre nach Paris, und machte sich alsbald durch verschiedene Singsachen bekannt. Die Herzogin von Maine hörte von seinen Talenten, ließ ihn nach ihrem Schlosse zu Sceaux kommen, wo sie eben prächtige Feste zu geben im Begriff stand, und ertheilte ihm den Auftrag, die Musiken dazu zu besorgen. Er entledigte sich des Auftrags mit vielem Glücke, und erhielt daher den Titel eines Capellmeisters der Herzogin. Darauf habilitirte er sich ganz in Paris, componirte und unterrichtete, ward immer berühmter, Königl. Cammermusikus, und endlich sogar Director des Concerts spirit. In allen diesen Aemtern bewegte er sich auch fortwährend mit vielem Beifalle, bis er auf einmal bei der Herzogin in Ungnade fiel und dadurch nicht allein die Capellmeisterstelle, sondern auch die Direction des Concerts spirit., und damit ein bedeutendes Einkommen verlor. Das machte ihn ganz melancholisch, und so sehr, daß selbst eine spätere Pension von 1000 Liv. jährlich ihn nicht wieder aufzurichten vermochte; er mußte ins Irrenhaus zu Charenton gebracht werden, und hier starb er 1738. M. war der erste Franzose, der sich in seinen Compositionen dem italienischen Geschmacke zu nähern suchte. Das beweisen seine Opern: „Les fêtes de Thalie", „Ariane et Thesée", „Pirithous", „Les amours des Dieux", „Le Ballet des Sens" und „Les Graces", welche in der Zeit von 1714 bis 1735 in Paris auf die Bühne kamen. Außer denselben setzte er nun aber auch noch eine große Menge Cantaten, Arien, Divertissements, Flötenduo's u. s. w.; am wenigsten indessen für Instrumente, das Meiste für Gesang. 17.

Mouris, ist eine ganz falsche Schreibart für Muris (s. d.), denn im Französischen heißt dieser Jean de Meurs, aber nicht Mouris. Uebrigens findet man dieses sehr oft.

Mouton, lat. Mottonus, Joannes, Schüler Josquins, war einer der tüchtigsten Niederländischen Contrapunktisten des 16ten Jahrhunderts, in dessen Anfang seine höchste Blüthe fällt, wo er am Hofe des Königs Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich lebte. Die geraume Zeit, welche er zu Paris zubrachte und auch der Klang seines Namens hat früher Einige vermuthen lassen, z. B. auch Glarean, daß er ein Franzose sey; allein alle zuverlässigen Historiker, wie Guicciardini und Baini, nennen ihn einen Niederländer. Baini in seinem Werke über Palestrina spricht oft von Mouton und führt viele Werke von ihm an, die noch im Archive der Päbstl. Capelle zu Rom vorhanden seyen. Es sind hauptsächlich Motetten, Miserere's, Hymnen und Messen für verschiedene Stimmen. Prinz behauptet in seiner Geschichte Cap. 11, daß M. zuerst die Diminuationen der Noten und den Gebrauch der Läufer aufgebracht habe. Das übrigens müssen wir noch dahin gestellt seyn lassen. Daß seine Werke zu seiner Zeit in hohem Ansehn standen, unterliegt keinem Zweifel. Es sind auch viele davon gedruckt, und gerade das merkwürdigste: die Motette für 3 Tenore und Baß „Quam pulchra es amica mea". Burney nahm daher dieselbe auch vollständig in seine Geschichte (Bd. 2 pag. 535 ff.) auf. Man muß diesen Mouton nicht mit dem um gegen 200 Jahre jüngeren Lauteniſten Mouton verwechseln, der auch zu Paris lebte, aber auch ein Franzose von Geburt war.

Mouvement, s. Motus und Tempo.

Mozart, Leopold, der Vater des folgenden fast unüberwindlichen Tonhelden, war der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg, wo er am 14. Nov.

(nicht December) 1719 geboren wurde. Der Vater ließ ihn in Musik, und namentlich im Violinspiele nur deshalb unterrichten, damit er bei seinen Studien zu Salzburg einen Theil seines Unterhalts selbst verdienen könne. So geschah es denn auch. Mit Sorgen und Mühen vollendete er als Jurist den academischen Cours. Dann fehlte ihm aber die Anstellung. Er griff wieder zur Musik und ernährte sich durch Unterricht darin, und tüchtiger Lehrer, ward ihm das nicht schwer. Endlich ward er Cammerdiener des Grafen von Thurn, und 1743, seiner guten musikal. Kenntnisse und Fertigkeiten wegen, Hofmusikus des Fürst Erzbischofs zu Salzburg. Violine war sein Hauptinstrument geblieben, und er stand in der Capelle an der Spitze derselben. 1745 verheirathete er sich mit Maria Anna Pertlin, mit der er 7 Kinder zeugte, von welchen aber nur 2 am Leben blieben: eine Tochter Maria Anna, die sich später an einen Fürstl. Rath und Landespfleger verheirathete, und der große, unvergeßliche Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb (man sehe den folgenden Artikel, in welchem auch noch einige Bemerkungen über den Vater vorkommen). Auf die Erziehung dieses Sohnes verwendete er die größte Sorgfalt und alle seine Mußezeit. 1762 ward er Viceapellmeister zu Salzburg, und er starb am 28. Mai 1787. Er war ein redlicher, frommer Mann, auch verdienter Tonkünstler. Die vielen Reisen, welche er in Gemeinschaft mit seinem Sohne und seiner Tochter machte, übergehen wir, da sie im folgenden Artikel erwähnt werden. Von seinen Werken sind eine Violinschule (1756), 12 Clavierstücke („der Morgen und der Abend, den Einwohnern von Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt" 1759), und 6 Violintrios (1740) erschienen. Letztere hat er selbst in Kupfer radirt. Unter seinem Nachlaß fand man aber noch 12 Oratorien und andere Kirchensachen, eine Menge dramatischer Werke, worunter die Opern „Semiramis" und die „verstellte Gärtnerin", mehrere Pantomimen, Sinfonien, gegen 30 große Serenaden, eine Menge Concerte für Blasinstrumente, und mehrere Trios für Violine. Jene 12 Clavierstücke sind eben diejenigen, welche das sog. Horn- oder vielmehr Orgelwerk auf der Festung Hohen-Salzburg Morgends und Abends spielt.

Mozart, Wolfgang Amadeus, oder genauer: Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb*). Selten hat ein Künstler einen so merkwürdigen und (wenigstens in äußerer Beziehung) schmerzlichen Wechsel in der Gunst des Glückes erfahren, wie der außerordentliche Mann, von dessen Leben und Wirken wir hier eine kurze Notiz zu geben haben. Angestaunt in der Kindheit als ein Wunder, gehätschelt von Kaisern und Königen, gekrönt und gepriesen von den Künstlern der gebildetsten Nationen Europas, so lange sein Talent sich erst entfaltete, — dann, als es sich auf das Reichste und Eigenste vollendet hatte, mißverstanden, zurückgesetzt; mit Geschenken und Gunstbezeugungen überschüttet, so lange man mit ihm tändeln und sich in seiner Bewunderung spiegeln konnte, — darbend, als er die Welt mit immer reichern Gaben erfüllte: liefert er einen nachdenklichen Beweis, daß die Menge (hoch und niedrig) wohl leicht geblendet werden kann von einer neuen Erscheinung, aber nur schwer und spät gewonnen für eine neue Idee, und daß Trägheit, Vorurtheil und Erbitterung behende dabei sind, gegen einen neuen Fortschritt sich zu verbinden, oder im stillschweigenden Einverständniß sich ihm entgegen zu stemmen. Sobald er gestorben war, kehrte sich das Spiel um. Nun war er nicht blos der große, sondern der einzig große, der ein-

*) Auf seinen ersten in Paris und London gedruckten Werken heißt er J. G. (Johann Gottlieb) Mozart; später sind bekanntlich die Namen Wolfgang Amadeus stehend geworden.

zige Componist, nicht blos in seinem, nein, in jedem Felde, und sein Name wurde wie eine Aegide gegen Vorgänger und Nachfolger gewendet, um jede abweichende, besonders jede neue Richtung niederzublitzen; denn nun war es der Menge in den Mozartschen Typen bequem geworden! Welcher Zeloteneifer stürmte noch vor wenigen Jahren gegen Gottfried Weber an, als dieser eine Untersuchung über die Aechtheit des Mozartschen Requiems wagte! und wie beharrt noch jetzt die Menge dabei, Beethoven nach Mozartschem Maaßstabe zu messen!

„Die Namen ändern sich, die Welt, sie bleibt dieselbe."

Unser Mozart nun wurde am 27. Januar 1756 geboren; von 7 Geschwistern blieb nur er und eine ältere, am 29. August 1751 geborne Schwester, Marie Anna, am Leben. Der Vater, Leopold, hatte früher Jurisprudenz studirt, war dann Kammerdiener des Grafen von Thurn, später Hofmusikus und im Jahre 1762 Vicecapellmeister des Erzbischofs von Salzburg geworden. Er erscheint in den ausführlichen Nachrichten, die Nissens Biographie W. A. Mozarts über ihn ertheilt, als ein sehr verständiger Mann, der mit Redlichkeit, Ehrliebe und Frömmigkeit Weltklugheit verband und als theoretisch und praktisch bewährter Musiker, auch als ein offenbar vortrefflicher Lehrer den entschiedensten und glücklichsten Einfluß auf die frühe und reiche Entwickelung seines Sohnes geübt hat. Beide Kinder zeichneten sich unter der Leitung eines solchen Vaters schon sehr früh im Clavierspiel aus. Bei dem Knaben aber traten schon in den Kinderjahren merkwürdige Spuren eines ganz besondern Talents hervor. Schon im dritten Jahre suchte er auf dem Claviere wohlzusammenklingende Tasten, und war entzückt, wenn er eine Terz herausgefunden hatte; im 4ten Jahre lernte er in einer halben Stunde eine Menuett, in einer Stunde größere Stücke mit der vollkommensten Nettigkeit und fest im Takte vortragen; im 5ten Jahre begann er kleine Stücke am Claviere selbst zu erfinden, die er dann dem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen ließ. Von da an verlor er allen Geschmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerstreuungen der Kindheit, und wenn ihm diese Zeitvertreibe ja noch gefallen sollten, mußten sie mit Musik verbunden seyn. Wenn z. B. er und ein Hausfreund (der Hoftrompeter Schlachtner) Spielsachen aus einem Zimmer ins andere trugen, mußte einer leer gehen und einen Marsch dazu singen oder auf der Geige spielen. Rührend trat in dieser lustigen Kinderzeit das liebende, zärtliche Gefühl des Knaben gegen alle W[illegible] hervor. Zehnmal an einem Tage fragte er die Personen, die sich mit [ihm] abgaben, ob sie ihn lieb hätten? und wenn es ihm Einer aus Scher[z ver]neinte, traten ihm gleich die hellen Thränen in das Auge. Schro[nlos] war aber seine Liebe und Verehrung für den Vater; „Nach Go[tt] kommt gleich der Papa!" — war sein stehendes Wort, und oft erzählt[e er]: wenn der Papa alt sey, wolle er ihn in einer Kapsel, vorn mit eine[m] Glase, vor aller Luft bewahren, um ihn immer bei sich und in Ehren [zu] halten. Er hatte sich eine Melodie *) ausgesonnen, gleichsam einen mu[sik]. Abendsegen, und wollte nicht eher zu Bett, als bis er sie gesungen [hatte]. Dazu mußte ihn der Vater auf einen Sessel stellen, und die zweite S[tro]phe singen. War diese Feierlichkeit vorbei (und auch öfters unter dem Si[ngen]) so küßte er dem Vater noch einmal mit innigster Zärtlichkeit die N[ase] spitze und legte sich dann zufrieden nieder. So trieb er es bis in sein [vier]tes Jahr. Damals

*) Sie findet sich in der Nissenschen Biographie, deren reiche Mittheilungen auch der obigen Erzählung größtentheils zu Grunde liegen, und von dem alle Einzelheiten zu wissen verlangt, nachgelesen werden mag.

versuchte er schon, sich ein Clavierconcert zu schreiben, und zwar mit Trompeten und Pauken, und Allem, was geblasen und gestrichen werden kann, und so schwer, daß der überraschte Vater meinte, es würde wohl kein Mensch das spielen können. „Dafür", fiel der Kleine ein, „ist es auch ein Concert; man muß so lange üben, bis es geht." Er hatte nämlich die Vorstellung gefaßt, daß Concertspielen und Mirakel thun Eins seyn müsse. Auf der Geige hatte er sich allein so weit gebracht, daß er bei einer häuslichen Musikaufführung unerwartet mit der Bitte vortrat, die zweite Geige spielen zu dürfen, und sie zum höchsten Erstaunen der Anwesenden durchführte. Immer deutlicher trat hervor, daß das ganze Wesen des Kindes nichts als Musik sey, und dabei von einer Zartheit, man möchte sagen Geistigkeit des Sinnes, die uns über manche Seite seines späteren Schaffens Aufschluß giebt. So hatte er bis in das zehnte Jahr eine unbezwingliche Scheu vor der Trompete, besonders wenn sie allein geblasen wurde; und es wirkte oft schon feindlich auf ihn, wenn man ihm ein solches Instrument nur vorhielt. Sein Vater wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl einmal, ungeachtet seiner Bitten, auf ihn loszublasen; aber gleich beim ersten Stoße wurde er bleich und sank zur Erde, und leicht hätte ihm Aergeres widerfahren können, wenn man das Schmettern nicht unterlassen hätte. Früh nahm der Vater Bedacht, seinen Kindern durch Concertreisen Ruf im Auslande zu erwerben; hat dabei der Wunsch, durch ihr frühzeitiges Talent auch pekuniären Vortheil zu erlangen, mitgewirkt, so darf man daraus keinen Vorwurf machen, denn der Vater hatte sein einträgliches Lektiongeben eingestellt, um sich ganz der Bildung seiner Kinder zu widmen. Die erste Reise ging 1762 nach München, wo die Kinder vor dem Churfürsten spielten und die größte Bewunderung erregten. Im Herbste desselben Jahres führte der Vater seine Kinder über Linz nach Wien. Unterwegs in Ips, unter dem Messelesen, erzählt der Vater, „tummelte sich unser Woferl (Wolfgang) auf der Orgel so herum und spielte so gut, daß die Franziskaner Patres, die eben mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, sammt ihren Gästen das Essen verließen, dem Chore zuliefen, und sich fast zu Tode wunderten." In Wien überschüttete ihn die vornehme Welt und die Kaiserl. Familie, namentlich der Kaiser Franz I. und die Kaiserin Maria Theresia mit Liebkosungen und Geschenken. „Der Woferl (erzählt der Vater) ist der Kaiserin auf den Schooß gesprungen, hat sie um den Hals genommen und rechtschaffen abgeküßt." Uebrigens hatte es keine Gefahr, daß das Lob der Großen ihn hätte stolz machen können; schon damals spielte er nichts als Tändeleien und Tänze, wenn er sich vor Personen mußte hören lassen, die nichts von Musik verstanden; schon damals zeigte sich in ihm das Selbstgefühl des Künstlers, gleich weit von Ruhmredigkeit und Verlegenheit entfernt. Waren aber Kenner zugegen, so wurde er bald Feuer und Flamme. Als sich der 6jährige Knabe bei Kaiser Franz I. an das Clavier setzte, und vielleicht merkte, daß er von lauter Hofleuten umgeben sey, fragte er den Kaiser: „Ist Herr Wagenseil (der Capellmeister) nicht hier? Der soll herkommen, der versteht es." Der Kaiser ließ Wagenseil an seine Stelle ans Clavier treten, zu dem nun der Kleine sagte: „Ich spiele ein Concert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden." Eine dritte Reise ging im folgenden Jahre über München nach Paris, und 1764 nach London. Ueberall wurden sie vom Hofe und den höchsten Personen mit Bewunderung und Geschenken überhäuft. In Paris und dann in London gab der Kleine seine ersten Sonaten heraus, am letzteren Orte componirte er, als der Vater krank lag und das Clavier nicht berührt werden durfte, seine erste Symphonie für volles Orchester. Die Schwe-

ster saß neben ihm, und schrieb die Stimmen aus; „erinnere mich," sagte er ihr unter dem Schreiben, „daß ich ja dem Waldhorne was Rechts zu thun gebe." Ueber den Haag, Paris und München kamen unsere Reisenden zu Ende des Jahres 1766 nach Salzburg zurück, und Mozart begann nun die höhern Compositionsstudien mit allem Eifer. Die strengern ältern Contrapunktisten, dann Händel, Friedemann und Emanuel Bach, Hasse, Eberlin wurden fleißig durchgegangen; auch von Sebastian Bach kamen (jetzt oder wenig später in Wien) kleinere Tonstücke, z. B. aus dem wohltemperirten Clavier, an die Reihe. Zu Ende von 1767 wurde eine zweite Reise nach Wien unternommen, und hier ertheilte Kaiser Joseph im Januar 1768 dem zwölfjährigen Knaben den Auftrag, eine komische Oper „da finta semplice" zu schreiben, die den Beifall Hasses und Metastasio's erhielt, ohne zur Aufführung zu kommen. Eine andere, deutsche Operette (nach dem Französischen „Bastien et Bastienne") wurde auf dem Gesellschaftstheater eines Freundes, des Dr. Mesmer, wirklich dargestellt. Nach den Briefen des Vaters scheint übrigens, als habe schon damals Neid und Intrigue die Aufführung jener ersten Oper hintertrieben; wenigstens ist man mit dem jungen Componisten und seinem Vater nicht gerade und ehrlich umgegangen. Man scheint sogar Glucks Namen in die Umtriebe gemischt zu haben, und der Vater ist nicht ohne Argwohn gegen ihn; Gluck, der damals schon mit seiner Idee einer wahrhaften Oper umging, kann weder in seinen Verhältnissen, noch in seinem Charakter Grund zu einer Opposition gegen Mozarts Jugendversuche gefunden, aber eben so wenig Antheil für dieselben gefaßt haben, da sie dem, was er als das Wahre und Rechte erkannte, nothwendig so fern lagen. Glücklicher waren die Erfolge einer Reise, die Mozart unter Leitung seines Vaters zu Ende des Jahres 1769, nachdem er am Salzburger Hofe Concertmeister geworden war, nach Italien antrat. Italien hatte damals noch unbestritten die erste Stimme in musikalischen Angelegenheiten, und sprach sich volltönend für den jungen M. aus. In Mailand bekam er den Auftrag zur ersten Oper, die im Karneval 1771 aufgeführt werden sollte. Das Textbuch wurde ihm (nach einer Reise durch Rom und Süditalien) am 27. Juli 1770 übersandt; es war „Mithridat", König von Pontus, eine Arbeit von Cigna-Santi, schon 1767 mit andrer Musik in Scene gebracht, Am 29. September begann M. die Recitative zu setzen; sie mußten im October nach Mailand geschickt, die Arien aber (Alles laut Contrakt) im November in Mailand selbst geschrieben werden, nämlich nach den Eigenheiten und Wünschen der engagirten Sänger. Noch dringender wurden die Umstände, als am 24. November der Primo uomo noch nicht angelangt war. „Wolfgang (schreibt der Vater) hat für ihn erst eine einzige Arie gemacht, weil er noch nicht hier ist, und doppelte Arbeit will er nicht haben, folglich lieber seine Gegenwart abwarten, um das Kleid recht an den Leib zu messen." Am 26sten December ging die Oper in Scene und erhielt allgemeinen Beifall. Nun drängten sich die Aufträge. Zuerst trug ihm Maria Theresia die Composition einer großen theatralischen Serenade (Cantate) zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand auf: „Ascanius in Alba", Gedicht von Parini; Hasse, damals in der Blüthe seines Ruhmes, hatte zu denselben Festlichkeiten eine große Oper geschrieben. Am 19. October 1771 wurde die Serenade aufgeführt; „mir ist leid (schreibt der Vater), die Serenade des Wolfgang hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann." Dann kam in Salzburg zur Wahl des neuen Erzbischofs 1772 eine Serenade, Il sogno di Scipione von Metastasio, und in Mailand eine neue Oper „Lucio Silla", Gedicht von Gamerra, am 26. Decbr. 1772

zur Aufführung und ärndtete großen Beifall; sie sowohl wie der frühere Mithridat unterscheiden sich (wie Nissen berichtet) weder im Plane noch in der Instrumentation von den damals gewöhnlichen Opern, was man schon aus der Weise ihrer Abfassung für wahr annehmen muß. Selbstständiger entfaltete sich Mozarts Talent in der „finta Ciardiniera", einer Operette, die für München geschrieben, am 13. Januar 1775 daselbst aufgeführt wurde und bei Hofe sowohl, wie im Publikum den größten Beifall fand. Mancherlei andere Arbeiten, z. B. eine vom Churfürsten von Baiern bestellte contrapunktische Motette, aus demselben Jahre, ein von Maria Theresia bestelltes Te Deum aus dem Jahre 1770 (an das Mozart noch in seiner letzten Zeit mit Liebe zurückdachte), ferner die Ehrenbezeigungen, die er in Italien erhielt (unter andern den päbstlichen Orden vom goldnen Sporn, die Aufnahme in filharmonische Gesellschaften zu Bologna und Verona) übergehen wir. — Hier nun ist der Punkt, wo man hätte meinen sollen, daß dem 19jährigen, überall siegreichen, überall gefeierten Künstler die Welt offen gestanden hätte. Es kam anders. Die Stellung in Salzburg war unbefriedigend in jeder Beziehung, und bei der Persönlichkeit des Erzbischofs (sein Name ist Hieronymus, aus dem Hause Colloredo von Wallsee und Mölls) unwürdig; man überzeugt sich davon, wenn man erfährt, daß M. noch viel später (bei seinem und des Erzbischofs Aufenthalte in Wien 1781) mit dessen Cammerdienern und Köchen speisen, und außer gemeinen Schimpfworten (Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl) sich sagen lassen mußte: „Scheer er sich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will." Es mußte also eine andere Stellung gesucht werden. Vergebens bemühte sich Mozart in München (1777) darum. „Jetzt ist es noch zu früh", entschied der Churfürst, „er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. Ich versage ihm nichts, aber jetzt ist es noch zu früh." Nochmals sprach ihn Mozart an. „Ja, mein liebes Kind, es ist keine Vacatur vorhanden!" war die mehrmalige Antwort. In Mannheim, wie überall, erregte sein Spiel die lebhafteste Bewunderung und Theilnahme. Der Churfürst sagte ihm: „Es ist jetzt, glaube ich, 15 Jahre, daß Er nicht hier war; Er spielt unvergleichlich." Die Prinzessin sagte: „Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux." Mozart wünschte Auftrag, eine Oper zu schreiben, wünschte die Fürstlichen Kinder zu unterrichten. Es wurde aber nichts daraus; und das mag dem jungen Künstler um so bitterer an das Herz gegangen seyn, da sein Vater damals, z. B. in einem Briefe vom 16. Febr. 1778 (pag. 349 der Nissenschen Biographie) selbst über seine Umstände zu klagen hatte, und gar sehr äußern Erfolg *) wünschen mußte. In Paris war es auch nicht anders. Sein Spiel wurde wie überall gepriesen, er hatte durch dasselbe und einige Scholaren Einnahme, und es wurde ihm eine Organistenstelle zu Versailles angetragen; nicht einmal zu einem Opernauftrage kam es, und er mußte in seine Stellung nach Salzburg als Hof- und Domorganist zurückkehren, wo er im Januar 1779 anlangte. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneus" zu schreiben, der den 26. Januar 1781 mit außerodentlichem Beifall in Scene ging. Die Oper hat sich bekanntlich auf dem Theater nicht halten können, denn ihre ganze Anlage, besonders die Masse der Arien und Recitative, ist dem dramatischen Effect ungünstig, und auch die Composition der meisten Arien (eine Folge der unzweckmäßigen Anlage) hat bei großen musikalischen Schönheiten undramatisch werden müssen. In keinem seiner

*) „Wenn man nur Beifall findet, und gut bezahlt wird; das Uebrige hole der Plunder!" — schreibt er um diese Zeit an den Sohn nach Paris.

spätern Werke hat aber Mozart so hohen Ernst und Schwung gezeigt, als in denjenigen Parthien des Idomeneus, die ihm hierzu irgend Anlaß gaben, namentlich in den Chören, die oft an Gluckſche Erhabenheit erinnern und dabei einen muſikaliſchen Reichthum, eine Hoheit und Fülle der Ideen entfalten, die ſelbſt bei Mozart einzig zu nennen ſind. Man kann ſich, da in den frühern und ſpätern Werken Mozarts nichts Gleiches gefunden wird, des Gedankens nicht erwehren, daß ihn bei Idomeneus das Vorbild Glucks (deſſen Werke er in Paris kennen lernen mußte) umſchwebt und erhoben habe, wie wohl in dem von Niſſen mitgetheilten Briefwechſel Glucks und ſeines Einfluſſes erſt ſpäter gedacht wird. Allein Glucks Macht beruhte freilich nicht blos in dem hohen Pathos ſeiner muſikaliſchen Diktion, ſondern in der weiſen Einſicht, mit der er ſich vor Allem erſt ein wahrhaftes Drama vom Gedicht aus zu gründen wußte, und in der aufopfernden Treue, mit der er nichts, als eben nur dieſes Drama vollenden wollte. Wie dem auch ſey: jedem Muſikfreunde, und beſonders jedem Künſtler und Kunſtjünger muß Idomeneus ewig unſchätzbar bleiben, und es iſt ganz natürlich, daß auch Mozart ſtets mit beſonderer Vorliebe an ihm hing. Von hier begann die große Zeit ſeines Lebens. Er kam den 17. März 1781 auf Befehl ſeines Erzbiſchofs nach Wien, verließ aber bald deſſen Dienſt gänzlich, und machte von da an Wien zu ſeinem bleibenden Wohnſitz, zuerſt blos privatiſirend, von Concerten und Virtuoſenreiſen, Lektionen und dem geringen Ertrage ſeiner Compoſitionen lebend. Erſt als ihm von Friedrich Wilhelm II. eine Anſtellung in Berlin mit 3000 Thlrn. Gehalt (es ſcheint im Jahre 1787) angeboten wurde, fand ſich Kaiſer Joſeph II. veranlaßt, Mozart zu ſeinem Titel als Cammercomponiſt einen Gehalt von — 800 fl. (er hatte ſeinen Cammerdiener um Rath gefragt) zu beſtimmen, und Mozart — blieb. Eine Wirkſamkeit hatte er durch dieſe Anſtellung gar nicht, und ſchrieb, als er einſt ſein amtliches Einkommen anzeigen ſollte: „Zuviel für das, was ich leiſte, zu wenig für das, was ich leiſten könnte.“ Wie übel es mit ſeinen Finanzen geſtanden, zeigte ſich auf widrige Art, als er im Juli 1783 mit ſeiner jungen Frau den Vater in Salzburg beſuchen wollte. Schlechte Umſtände hatten dieſe Reiſe mehrere Monate verzögert, und als er endlich in den Wagen ſtieg, wollte ihn ein Gläubiger um 30 fl. nicht abreiſen laſſen. Auch hinterließ er nichts, als 3000 fl. Schulden. Die Wittwe (ſeine Frau war eine geborne Weber, Conſtanze mit Vornamen, eine Schweſter der berühmten Sängerin Mad. Lange) erhielt vom Kaiſer Leopold eine Penſion von 260 fl. Doch wir wenden uns von dieſer unerfreulichen Außenſeite auf das glückliche innere Leben des Künſtlers, das auch ihm vergolten haben muß, was jenes ſchuldig blieb. Er hatte ſich ſchon auf ſeiner letzten Reiſe nach Paris die Neigung ſeiner nachmaligen Gattin, Conſtanze Lange, in Mannheim erworben. Im Bräutigamsſtande (im September 1781) erhielt er von Joſeph II. den Auftrag: „Belmonte und Conſtanze“ zu componiren. Mit welcher Luſt, in wie hellem Feuer der Empfindung und Laune er geſchrieben, bezeugt die allbekannte und allbeliebte Compoſition, namentlich jene humoriſtiſche und charakteriſtiſcheſte aller Baßparthien, Osmin, und jene ewiger Liebesglut volle Arie Belmontes. Anziehend iſt die Weiſe, in der M. ſelbſt (am 26. September) ſeinem Vater darüber ſchreibt. „Der Zorn des Osmin (heißt es unter andern) wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. In der Ausführung habe ich ſeine (des Sängers Fiſcher) ſchönen tiefen Töne ſchimmern laſſen. Das: drum beim Barte des Propheten — iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten, und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß, da man g'aubt die Aria

sey schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaaße und andern Tone eben den besten Effect machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt sich nicht, — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß: so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten (D minore) sondern den weitern (A minore) dazu gewählt. Nun die Arie von Belmonte in A-Dur: O wie ängstlich, o wie feurig — wissen Sie, wie es ausgedrückt ist; auch ist das klopfende Herz schon angezeigt: die Violinen in Octaven. Dies ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben, auch von mir. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im unisono ausgedrückt ist." Wollten unsere Aesthetiker und Kritiker lesen und hören lernen, so würden sie hier wieder erfahren können, was bei dem Tondichter Malen heißt, und wie unmöglich es ihm ist, am rechten Orte nicht zu malen. Trotz der Kabalen der italienischen Sänger gefiel die Oper außerordentlich. Sie erwarb ihm die Liebe der Böhmen, besonders des Publikums von Prag, des einzigen, von dem M. mit Wahrheit rühmen konnte, daß es ihn verstehe. Seine Umstände wurden dadurch (er bekam ein Honorar von 100 Dukaten) nicht gebessert, und er schrieb damals (den 21. Dec. 1782): „Ueberhaupt habe ich so viel zu thun, daß ich oft nicht weiß, wo mir der Kopf steht. Der ganze Vormittag bis zwei Uhr geht mit Lektionen herum, dann essen wir. Nach Tisch muß ich doch eine kleine Stunde meinem armen Magen zur Digestion vergönnen; dann ist der einzige Abend, wo ich etwas schreiben kann, und dieser ist nicht einmal sicher, weil ich öfters zu Akademien gebeten werde." Rechnet man noch die zeitraubenden Concerte und Concertreisen dazu, so erstaunt man zwar über die Menge der Arbeiten, die M. demungeachtet, und besonders in dieser Zeit vollendete, muß aber bitter beklagen, daß ihm nicht Freiheit gegönnt war, sich ganz und in ungestörter Liebe und Treue seinem wahren Berufe zu weihen. An dem zweiten der 6 Quartette, die er 1785 Joseph Haydn widmete, schrieb er, als seine Gattin zum ersten Male in Kindesnöthen lag, und in einem Zimmer mit ihr. So oft sie Leiden äußerte, lief er auf sie zu, um sie zu trösten und zu erheitern; und wenn sie etwas beruhigt war, kehrte er wieder an die Arbeit zurück. Im Jahre 1785 componirte er (mit Zuziehung früherer Sätze) „Davidde penitente" und, außer vielen kleineren Sachen, seinen „Figaro", den er später selbst sein Lieblingslied nannte. Zu gleicher Zeit trat Martin mit seiner Operette „Una cosa rara" auf, und — trug den Preis über M. und seinen Figaro davon. Die Oper gefiel damals nur Wenigen, man fand die Musik für eine komische Oper zu schwer und zu weit ausgesponnen. Um so großeres Glück machte sie ein Jahr später in Prag. Für diese Stadt schrieb M. 1787 „Don Juan", der dort den größten Beifall fand, während er in Wien dem Axur Salieri's weit nachgesetzt wurde; er sey, meinten die Leute, zu unmelodisch, zu chaotisch, ungleich gearbeitet, überladen an Harmonie und Instrumentation. Auch seine Instrumentalwerke fand man zu schwierig, unpraktisch für die Instrumente (ein Leipziger Oboist warf einmal sein Instrument zu Boden aus Aerger über den ungeschickten Satz!) verworren und harmoniewidrig. So kam einst von Mailand eine Sendung

Mozartscher Quartette als unbrauchbar zurück, weil man die ihm eignen Wendungen — für unsinnige Druckfehler gehalten hatte. Erst einige Zeit nach seinem Tode setzte sich eine richtigere Ansicht fest. Den allgemeinsten und schnellsten Erfolg hatte noch immer, wie auf den frühern Reisen, sein Spiel; doch kam es auch z. B. noch 1789 in Leipzig vor, daß ein Concert mitunter nicht die Kosten abwarf und der Saal fast leer blieb, oder zur Hälfte mit Freieingelassenen gefüllt war. In den Jahren 1788—1790 bearbeitete M. auf van Swietens Anlaß Händels „Acis und Galatea", „Messias", „Alexanderfest" und „Cäcilia", und es gereicht ihm zum ewigen Ruhme, daß er besonders den Messias mit einer Sorgfalt und Liebe instrumentirte, die er kaum seinen liebsten eignen Werken zugewandt hat. Im letztern Jahre schrieb er für Wien seine Oper „Cosi fan tutte", und im folgenden, seinem Todesjahre — als wollte sein Geist nicht scheiden, ohne die Welt noch mit Gaben überschüttet zu haben — außer zwei Cantaten und mehreren Instrumentalstücken die „Zauberflöte", „Titus" und das „Requiem." In Titus und auch im Requiem soll sein Schüler Süßmeier Hand an die Vollendung gelegt haben. Es mag wohl seyn, daß in der Instrumentirung und in den Recitativen der Oper Manches nach Mozarts Andeutungen von anderer Hand verfaßt ist, vielleicht auch ein Paar Arietten dem Schüler eigen zugehören. So ist auch der Streit über die Aechtheit des Requiems noch im frischen Andenken und die von Andre herausgegebene Partitur desselben mit der Bezeichnung des von M. selbst Niedergeschriebenen Jedermann zugänglich. Doch tragen wir kein Bedenken, alles Wesentliche in beiden Werken für Mozarts Eigenthum anzuerkennen *), mag es nun von ihm selbst, oder nach seinen Andeutungen von fremder Hand niedergeschrieben seyn. Mit diesen Werken und den Aufreibungen eines stets unruhigen, nach außen so oft unerfreulichen, innerlich von der verzehrenden Flamme künstlerischer Arbeit erschöpften Lebens endete am 5. December 1791, zugleich das reiche Schaffen und das Daseyn dieses großen, dieses beliebtesten Tonkünstlers neuerer Zeit. Kaum bedarf es nach diesem Hinblicke auf das Leben des Künstlers noch einiger Bemerkungen über seine Werke, die in Aller Händen und Herzen sind. Fragt man, was ihnen die vorzügliche Gunst der Kunstfreunde besonders des ganzen deutschen Vaterlandes in einer Zeit erworben hat, wo vor und neben Mozart ein Gluck und Haydn, und nach ihm ein Beethoven wirkten, so wird man zuerst an jenen Grundzug des Mozartschen Charakters, an seine zärtliche, nur Liebe athmende Gesinnung erinnert, die von seiner Kindheit durch das ganze Leben und durch alle seine Werke geht. Wie er in den Kinderjahren Jedermann flehentlich fragte, ob er ihn auch liebe? so meint man in jedem Werke jene Bitte um Liebe hier, da hervorzuhören. Mit dieser Gesinnung trat er auf, oder vielmehr vollendete er sich in einer Zeit, die man vorzugsweise die Periode des Herzens nennen könnte, in einem Volke, das vorzugsweise ein Gefühlsleben führte, und widmete sich vorzugsweise einer Form — der Oper in idealisch-deutscher Weise, — die am geeignetsten war, diesen seinen Inhalt auf die Masse der Nation zu übertragen. Nur hiermit wüßten wir die Geltung zu erklären, die vor allen deutschen Künstlern eben ihm zu Theil wurde. Mag die Mehrzahl seiner Compositionen, selbst sein Requiem zum großen Theil weit entfernt seyn von der Weihe und Tiefe Bachscher und Händelscher Gesänge, mag ihn im Quartett der ewig junge und neue Haydn überfliegen, mag er in seinen Clavierstücken

*) Die Gründe unserer Ansicht können nicht hier ihre Stelle finden; wir beziehen uns deshalb einstweilen auf deren Entwickelung in der Berl. allg. musikal. Ztg. von 1825 und 1826.

nie oder nur selten so innerlichen Ernst gemacht, so reich und wunderbar alle Tiefen der Seele erschlossen haben wie Beethoven, mag er in allen diesen Richtungen Haydn zum bahnbrechenden Vorgänger gehabt haben: in seinen Opern tritt er auf den ihm allein eigenthümlichen Standpunkt, und hat sich damit so sicher der Geister bemächtigt, daß Alles, was seitdem in der deutschen Oper Namenswerthes geschehen ist, selbst Beethovens einzige Oper „Fidelio", im Wesentlichen sich ihm hat anschließen müssen. Auch die Ausländer sind großentheils dieser Bewegung gefolgt, und so läßt sich die Mozartsche Opernschule recht deutlich in Weigl, Winter, Pär, Boieldieu, in den ältern Wienern Volksopern, so wie ihr wesentlicher Einfluß auf Righini, Cherubini und selbst Rossini — um nur wenige Einzelne als Beispiele herauszugreifen — nachweisen. Hierbei ist wieder merkwürdig, daß die Idee Glucks von der Oper eine weit tiefere und dessen Behandlungsweise eine weit treuer gemeinte war. Gluck nahm nicht, wie Mozart, den ersten besten Text, den man ihm auftrug hin, sondern sah vor Allem darauf, daß derselbe eine dramatische, musikalischer Behandlung fähige und würdige Tendenz und Anlage habe; denn er wollte nicht Musik zu einer Reihe von Scenen, sondern ein wirkliches Drama schaffen. Hatte er sich seiner Aufgabe einmal bemächtigt, dann war er ihr unverbrüchlich treu, und sagte sich mit Wort und That von allen fremdartigen Rücksichten los, während Mozart es seinem freundlichen von Liebe und Musik überfließenden Herzen in keiner Oper versagen konnte, seinen Sängerinnen zu gefallen, liebliche Melodien und reizende Bravourpassagen auszustreuen, die der eigentlichen Aufgabe nichts weniger als entsprechend waren; man denke nur an die Bravourarien der Constanze, der Fiordiligi, der Königin der Nacht, an die letzte Arie der Donna Anna und vieles Andere. Allein eben diese liebenswürdige Nachgiebigkeit gegen die Wünsche des Herzens und Sinns fand in dem religiös und politisch eingewiegten Deutschland, und bei der überwiegenden Menge der Kunstfreunde sympathetischen Anklang, und in dem Gemüth und Genie des Tondichters selbst wurde das Wahrhafte und das blos Gefällige oder blos Musikalisch-Reiche so zu einer Einheit verschmolzen, daß man seinen Opern, in dieser seiner Weise, mit Recht künstlerische Vollendung zusprechen konnte, eben so wohl wie den Gluckschen in der ihren. Nicht immer kann unser Geist jenen feierlichen, hohen, plastisch vollendeten Gebilden, den waltenden Ideen und großen Leidenschaften Gluckscher Opern geöffnet seyn; sie sind mit Recht das Eigenthum seltener Stunden und höherer Stimmung. Liebend geleitet uns dagegen Mozart durch die leichtern und oft beseeligenden Stimmungen innigen Mitempfindens, vom kindlichen Scherz und frischesten Humor bis in die geheime Schwelgerei zärtlicher Herzen und hinauf zur sehnsuchtvollen Ahnung des Höchsten. So umfaßt er unsere Gemüthswelt, und unsere Liebe ist nur ein Wiederstrahl der seinen, mit der er für uns geschaffen hat. Diese Liebe wird seinem Namen ewig bleiben, wenn auch das Vorurtheil für den Namen, als den einzigen, und die träumerische Hingebung in den Reiz seiner Weisen einem höhern, klarern und fördernden Bewußtsein über seinen Inhalt freiern Raum gegeben hat. ABM.

Mozart, Wolfgang Amadeus, zweiter Sohn unsers deutschen Amphion (s. den vorhergeh. Art.), geboren zu Wien den 26. Juli 1791. Seine Lehrer waren Siegmund Neukomm, Andreas Streicher und Johann Georg Albrechtsberger; sein treuer, väterlich wohlwollender Rathgeber Joseph Haydn. Am 8. April 1805 trat der 14jährige Virtuose zum ersten Male öffentlich auf, mit Beifall gekrönt, als Clavierspieler und Componist, in einem, im Theater an der Wien zu seinem Vortheile veranstalteten Concerte. 1808 ging

er nach Galizien als Privatlehrer auf dem Lande; seit 1813 scholarisirt er in Lemberg, bereichert seine Kenntnisse durch den vertrautesten Umgang mit dem alten, leider viel zu wenig gekannten Gallus; unternahm inzwischen mehrere Kunstreisen, gründete 1826 einen Cäcilien-Verein, gleich jenem in Berlin, so wie in Frankfurt a. M. bereits bestehenden, und soll, den neuesten Berichten zufolge, gegenwärtig bei dem dortigen Theater als Capellmeister eingetreten seyn. Er verfaßte bis jetzt gegen 30 Werke, theils für das Pianoforte theils für den Gesang, worunter eine in Wien bei Haslinger gedruckte, und der Kaiserin von Oesterreich zugeeignete Cantate durch harmonischen Reiz und gediegene Arbeit sich auszeichnet. Mozart, der Sohn, hat nur einen Fehler, und ob diesem mit fast unübersteiglichen Hindernissen zu kämpfen, daß er nämlich einen Namen trägt, der zu gigantischen Anforderungen berechtigt, welche, in ihrem ganzen Umfange zu erfüllen, immer erst Jahrhunderte vom Strome der Zeiten verschlungen werden müssen. — Erlischt denn nicht der Venus lucifera reinster Demantglanz, wenn Phöbus in blendender Herrlichkeit, in Allmacht verkündender Majestät dem Meere entsteigt? 81.

Mozin, Basile Francois, neuerer französischer Pianoforte-Componist, von übrigens nicht besonderer Bedeutung, starb zu Paris, wo er sich eine lange Reihe von Jahren als Clavierlehrer und Mitglied verschiedener Orchester, in denen er gewöhnlich bei der 2ten Violine thätig war, aufhielt, gegen 1824. Sein erstes Werk, ein Concert in D für Pianoforte mit beliebiger Begleitung, erschien 1791. Nachher hat er nur noch ein Concert herausgegeben, bei Nadermann in Paris; desto mehr aber Trios, Duette, Sonaten und Sonatinen in Menge, Rondos, Fantasien, Potpourris ꝛc., Tänze, mit und ohne Begleitung. Als die vorzüglichsten unter allen seinen Compositionen muß das Trio für Clavier, Harfe und Horn oder Violine op. 9 gelten.

Muffat, Georg, zuletzt Fürstl. Passauischer Capell- und Pagen-Hofmeister, blühete als gründlicher Componist gegen Ende des 17ten Jahrhunderts. In seiner Jugend hatte er sich zu Paris 6 Jahre lang aufgehalten und besonders Lully's Manier mit allem Fleiße studirt. Dann ward er Organist am Münster zu Straßburg. Kriegsunruhen halber aber mußte er die Stelle aufgeben. Er ging nach Wien, und von da nach Italien, bis nach Rom, immer mit Composition und auch Schriftstellerei beschäftigt. Gegen 1690 ward er Organist und Cammerdiener bei dem Erzbischof zu Salzburg, und 1695 erhielt er obige Stellen in Passau, wo er zu Anfange des vorigen Jahrhunderts starb. Von seinen Werken nennt man noch eine große Sammlung von Balletten (1695); „Florilegium secundum" (1698) wozu eine weitläuftige Vorrede in ital., franz. und lat. Sprache theoretischen Inhalts; eine Sammlung Toccate (1690), und eine Schrift: „Nothwendige Anmerkungen bei der Musik", die die Breitkopf und Härtel'sche Handlung in Leipzig in Manuscript besaß. — Sein Sohn, Gottlieb Muffat, erhielt zwar den ersten Unterricht von ihm selbst, ward später aber ein Schüler von Joseph Fux, der ihn besonders zu einem guten Orgelspieler u. Contrapunktisten bildete. Um 1727 ward er Hoforganist des Kaisers Carl VI. und der verwittweten Kaiserin, auch Clavierlehrer der Kaiserl. Prinzen und Prinzessinnen. Ein Werk für Clavier, Componimenti musicali per il Cembalo betitelt, enthält 7 Ouverturen. Andere, Fugen, Toccaten ꝛc. enthaltend, sind nur in Manuscript bekannt. 8.

Mühle, Nicolaus, von Geburt ein Schlesier, kam 1770, als ein junger Mann von kaum 20 Jahren, als Musikdirector zu einer wandernden Schauspielergesellschaft. 1783 aber ward er Correpetitor bei der Schuchischen Gesellschaft, die damals eine Zeitlang in München spielte. Dann ging er

wieder als Musikdirector zu einer anderen in Danzig und von da nach Königsberg, und so hat er sein ganzes Leben bei dergleichen Truppen zugebracht, weshalb man denn auch nicht weiß, wann und wo er geboren und gestorben ist oder ob er gar sich noch unter den Lebenden befindet, oder sonst Etwas von seinen äußeren Verhältnissen. Man hat von ihm die Operetten: „Fermor und Meline“, „der Irrwisch“, „Lindor und Ismene“, „der Apfeldieb“, „die Wilddiebe“, „das Opfer der Treue“ (eigentlich nur ein Vorspiel), „Mit dem Glockenschlag zwölf“, „die Singschule“, und „der Eremit von Formentora.“ Alle verrathen viel Talent, und waren einst bei kleineren Bühnen, auf denen sie häufig gegeben wurden, sehr beliebt, sind im Ganzen jedoch sehr flüchtig gearbeitet.

Mühlenfeldt, Carl, Musikdirector in Rotterdam, geboren zu Braunschweig 1797, verlor schon in seinem 11ten Jahre seinen Vater, der Contrabassist in der dortigen Herzogl. Capelle war und gute Fertigkeit auf der Clarinette besaß. Von der Natur mit einem bedeutenden Talente für Musik ausgestattet, hatte er bis dahin aber auch schon so große Fortschritte im Violin- und Pianofortespiele gemacht, daß er sich bereits ganz allein, ohne weiteren besonderen Unterricht, forthelfen konnte. Auf dem Pianoforte war Völker sein Lehrer gewesen; in der Composition unterwies ihn der wackere Kelbe. Kaum 12 Jahre alt, begann er schon Kunstwanderungen, die sich anfänglich zwar nur auf kleine Distrikte, nach Wolfenbüttel, Hildesheim, Quedlinburg ꝛc., später aber über fast ganz Europa ausdehnten. Sein Ruf als Virtuos stieg von Jahr zu Jahr, und er spielte beide Instrumente in seinen Concerten, Violine und Clavier, gleich vortrefflich; was ihm auf jener an Fertigkeit abging, ersetzte er durch Zartheit des Vortrags, auf diesem zeichnete er sich hauptsächlich nur durch eine rapide Fertigkeit aus. In den letzten Jahren indeß, wo er blos als reisender Virtuos lebte, und das war ohngefähr die Zeit 1820—1824, gewann auch sein Vortrag auf dem Pianoforte immer mehr an Tiefe und Geistigkeit; er wandte sich den Beethovenschen Werken zu, und die Concerte unter diesen werden auch jetzt wohl noch von Wenigen so gelungen vorgetragen als von M. In dieser Richtung nun, die seine Kunst seitdem genommen, hat er auch, bei seiner unermüdlichen Thätigkeit in Rotterdam, wo er seit 1824 als Musikdirector fungirt, Viel zur Veredelung des Geschmacks in der Musik beigetragen, sowohl als Vorsteher der Concerte, wie als Virtuos und Componist. Das erste Werk, welches öffentlich von ihm erschien, war ein Concert für Pianoforte in F. Dann schrieb er ferner mehrere andere Concerte, Trios, Duette, Quintette, Quartette, Rondos, Fantasien, Variationen ꝛc., alle für seine Instrumente, und im Ganzen schon über 50 an der Zahl, die vielen Manuscripte nicht mitgerechnet. Ihr Hauptcharakter ist Bravour: auf Glanz in Virtuosität ist ziemlich Alles berechnet, was M. schrieb. Eine Ausnahme davon machen allenfalls die 2 Trios op. 38 und 39, und das Divertiment für Pianoforte und Violine op. 50. B.

Mühling, August, geboren 1780 oder 1782 zu Naguhne, wurde auf der Leipziger Thomasschule als Alumnus unter Hiller und A. E. Müller erzogen; machte anfänglich Aufsehen durch seine klangvolle Sopranstimme, entwickelte später ein schätzbares Compositionstalent, und ließ in den gewöhnlichen Winterconcerten als Violin- und Pianofortespieler mit Beifall sich hören. Im Jahre 1809 erhielt er die Stelle des Organisten, Singlehrers und Musikdirectors an dem Gymnasium zu Nordhausen, 1823 aber folgte er einem vortheilhaften Rufe nach Magdeburg, um den verstorbenen Seebach, Orchester- und Concertdirector, so wie Organist an der St. Ulrichskirche,

zu ersetzen, und übertrifft, laut öffentlichen Nachrichten, durch seine Kunstleistungen in jeder Hinsicht noch die auf ihn gesetzten Erwartungen. Von seiner Arbeit sind gegen 50 im leichteren und gefälligen Styl gehaltene Werke bekannt geworden, darunter: Sammlungen von Gesängen, Canons, Sonatinen, Tänze, Walzer, Lieder, Museum für Pianoforte und Gesang, 6 Polonaisen, 3 vierhändige Märsche, 12 vierstimmige Chor-Arien, Magdeburger Liedertafel, 12 Vocalquartetts für Männerstimmen, „die Leidensfeier Jesu" Oratorium, ein großes Notturno, zweistimmige Kinderlieder, Ouverturen (in D minor, und Es), Sinfonien (in C und D) u. a. 18.

Müller, Dr. phil. Wilhelm Christian, geboren zu Wasungen am 7. März 1752, zeigte früh Anlagen für Musik und Wissenschaft. Schon in seinem 9. Jahre sang er im Chore mit, und spielte als 14jähriger Knabe die Orgel. Von 1770 bis 1775 studirte er in Göttingen Theologie, u. nahm hier an den von Forkel geleiteten Concerten thätigen Antheil. Nachdem er sich als Erzieher u. Gehülfsprediger eine Zeitlang in Kiel und 1777 in Altona aufgehalten und dort ein academisches Concert errichtet hatte, bereiste er einen großen Theil Deutschlands, und kam 1778 als Vorsteher eines Erziehungsinstituts nach Bremen. 1784 ward er daselbst Lehrer am Lutherischen Lyceum und Director der Musik am Dom. Bei seinem Institut stiftete er vorher schon, 1782, ein Familien-Concert, und gab eine Sammlung poet. lyr. Meisterstücke in 3 Büchern (1798) heraus, wodurch die Liebe zur Musik und eine poetische Bildung in der Kunst in Bremen bedeutend befördert wurde. Auch verband er damit, um gute musikal. Werke, sowohl praktische als theoretische, mehr in seiner nächsten Umgebung bekannt zu machen, eine musikal. Lesegesellschaft. Dann erfand er das Harmonicon und zur Harmonica eine Tastatur; componirte viele Lieder, mehrere Festmusiken mit Declamation für die Kirche mit Begleitung der Orgel, „die Grablegung Jesu" mit Declamation statt der Recitative (selbst gedichteter Text), u. A., und machte sich endlich auch als musikalischer Schriftsteller verdient. An der Leipz. allgem. musikal. Ztg. war er seit 1803 thätiger Mitarbeiter. Auch in der „Cäcilia" und in seinen Reisebeschreibungen („Briefe aus Italien an deutsche Freunde") sind viele Aufsätze musikal. Inhalts von ihm enthalten. 1817 ward er pensionirt. Dann machte er aber mit seiner Tochter Elise manche Reisen, auch nach Italien, auf welchen er sich viele Notizen zu seiner letzten, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Schrift: „Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaften der Tonkunst" (2 Thle.) sammelte. Ein noch dazu gehöriges Gedicht, ein musikalisches Epos, Pentaide betitelt, ist noch Manuscript. Die Flüchtigkeit und Ungenauigkeit, womit das Werk abgefaßt ist, haben wir schon zum öftern in diesem Buche nachgewiesen. Auch die darin niedergelegte Philosophie zeichnet sich nur durch eine classische Schlüpfrigkeit aus. In practischer Hinsicht galt Müller für einen tüchtigen Meister auf dem Pianoforte und Violoncell, und noch in seinem 79. Jahre spielte er auf beiden Instrumenten in Concerten, und besonders gern und geschickt in Quartetten. Er starb am 6. Juli 1831 an einem Schlagflusse. In Rottermunds Lexicon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, findet man seine Lebensgeschichte ausführlich und alle seine Werke aufgezeichnet. — Seine oben erwähnte Tochter, Elise Müller, geboren in Bremen 1782, hat auch als Leiterin einer Töchter-Erziehungs-Anstalt, als ausgezeichnete Pianofortespielerin, besonders Beethovenscher Werke, und Lehrerin sehr vieler junger Pianoforte-Virtuosen; ferner als erste Gehülfin bei Errichtung der Singacademie zu Bremen, und als Tondichterin von vielen zum Theil gedruckten Liedern und genialen Variationen

bedeutenden Einfluß auf die vermehrte Musikliebe in Bremen gehabt. — Sein Sohn, **August Wilhelm**, geboren zu Bremen 1784, war ebenfalls ein bedeutendes musikalisches Talent, ein Schüler von Löwe, und spielte schon in seinem 12. Jahre in Giornovich's Concerten Clavier. Indeß studirte er nach dem Willen seines Vaters Medicin in Halle und Berlin; veranlaßte aber nachher die Singacademie in Bremen. Er starb 1811 in einem franz. Hospitale am Faulfieber. Ausgezeichnet wird er als Quartettspieler Beethovenscher Sachen genannt.

Müller, Louise, Tochter des Meklenburg-Schwerin'schen und nachmals Göttingenschen Concertmeisters Kreß, und Mutter des folgenden Carl Friedrich Müller, in den Zeiten Schröders und Ifflands eine der größten Sängerinnen und später Gesangslehrerinnen Deutschlands, war geboren in Göttingen am 24. Juli 1763, und starb zu Neustrelitz im Monat August 1829. Unter des berühmten Schröders Direction lebte sie zu Hamburg, und nachher in Amsterdam und vielen anderen Orten als eine ausgezeichnete Alttistin, nachdem sie ihre schöne Sopranstimme durch einen höchst unglücklichen Fall, der ihr eine langwierige Krankheit zuzog, verloren hatte. Die berühmte Mara und die Benda waren ihre innigsten Freundinnen, die sie nicht allein ihrer musikalischen Talente und Kenntnisse wegen, sondern auch um ihres musterhaften Betragens willen, sehr schätzten und liebten. Als Großherzogl. Cammersängerin nach Strelitz berufen, erhielt sie hier eine Reihe von Jahren ihren glänzenden Ruf als Sängerin. Um 1820 aber ging sie Alters halber ganz von der Bühne ab und lebte seit der Zeit als Gesang- und auch Clavierlehrerin. Sie war nämlich auch eine vortreffliche Clavierspielerin, zu welcher sie sich vornehmlich unter Forkel in Göttingen ausgebildet hatte, in dessen Geiste sie auch besonders in dem Vortrage Bachischer Clavierfachen glänzte. Sie hat viele und tüchtige Schüler gebildet, und als Gattin und Mutter stand sie bei Allen, die sie näher kannten, in hohem Ansehn. In Berlin lebt auch eine Tochter von ihr als Clavierlehrerin.

Müller, Carl Friedrich, geboren den 17. November 1796 in Nymwegen (in der Holländischen Provinz Geldern), widmete sich von früher Jugend auf unter Leitung seiner würdigen Mutter (s. den vorhergeh. Artikel) lediglich der Tonkunst. Als Jüngling von 16 Jahren hatte er schon mit seinem Vater (Schauspieler) ansehnliche Reisen, und sich auf denselben, laut öffentlichen Blättern, als ein gewandter Concertgeber und braver Clavierspieler bekannt gemacht. Gleich nachher übernahm er die Stellung eines Musikdirectors bei der Löweschen Schauspieler-Gesellschaft, und unterhielt diesen Wirkungskreis mehrere Jahre hindurch. Das Jahr 1813 veranlaßte ihn, demselben zu entsagen, und in die Reihen der Krieger als Freiwilliger einzutreten. Nach Beendigung dieser Laufbahn nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, um daselbst ernstere Studien in der Musik zu beginnen. Seine Existenz sicherte er während der Zeit durch Unterricht auf dem Pianoforte und im Gesange. Unterdessen stand er nicht nur dem Geschäfte eines gründlichen und fleißigen Lehrers, auch nachher noch längere Zeit ehrenvoll vor, sondern er hatte auch bei dieser Gelegenheit das Glück, mehrere gute Schüler zu ziehen. Der Drang, Höheres als Musiker zu leisten, veranlaßte ihn endlich, sich eine andere Bahn zu brechen, und der musikalischen Welt sich als Componist bekannt zu machen. Seit einer Reihe von Jahren liefert er der Presse nun schon eine große Anzahl von Arbeiten aller Art, unter denen sich sein allgemeiner Volksgesang, eine große Siegesouverture, und drei starke Bände Kriegsmusiken, betitelt „La Victoire de Navarin, d'Alger et Lissbonne", ganz besonders auszeichnen, und nicht nur seinen Ruf fest stellten, sondern

ihm auch viele ansehnliche Geschenke und Belohnungen selbst von den höchsten Monarchen zuführten und ihn als einen unserer besseren Instrumentalcomponisten bezeichnen. Außer diesen Werken existiren auch noch 2 Opern von seiner Arbeit (die Maskerade, ein Nachtrag aller in neuester Zeit erschienenen Spektakelmusiken, und „das Schloß Morano" heroische Oper in 3 Akten), beide sind bis jetzt aber noch nicht zur Aufführung gekommen, und endlich viele Militär- und Claviercompositionen, sämmtlich Originale, welche größtentheils gedruckt sind. Auch einige Erfindungen sind von ihm bekannt; dahin gehörten namentlich: ein Glasinstrument zum Gesangunterrichte für kleine Kinder, genannt Tonoplast, und eine Maschine, die Pauken und Trommeln, während des Executirens, schnell in andere Tonarten umzustimmen. Die rühmlich bekannte alte Leipz. musikal. Ztg. hat seiner sehr oft ehrenvoll gedacht, und nicht minder alle übrige der Tonkunst gewidmeten Zeitschriften. Der vormalige König von Frankreich Carl X. zeichnete ihn auf eine höchst ehrenvolle Weise aus, indem er ihm eine große goldene Ehrenmedaille verehrte (ganz ähnlich der, welche Ludwig XVIII. seinem großen, weltberühmten und hochgefeierten Landsmann Ludwig van Beethoven verlieh), sie enthält auf der einen Seite das Bildniß des Königs, und auf der andern einen Lorbeerkranz mit der Inschrift: donné par le Roi à Mr. C. F. Müller. Eine ähnliche Ehre erwiesen ihm J. J. M. M. die Könige von Dänemark und Baiern, indem dieselben ihm die große goldene Ehrenmedaille für Verdienst um Kunst und Wissenschaft verehrten, und endlich wurde er von der Brasilischen Regierung zum Capellmeister und Hofcomponisten des Kaisers ernannt; jedoch nahm er erstere Stellung nicht an. Er blieb in Berlin, wo er auch noch jetzt lebt. Da er sich in den besten Jahren befindet, und die Kunst stets ehrt, so wie auch viel Fleiß in seinen Arbeiten beweiset, so dürfen wir noch Vieles von ihm erwarten.

Müller, Friedrich, geboren den 10. Dec. 1786 in Orlamünda, einem Städtchen im Herzogthum Sachsen-Altenburg, hat sich sehr frühzeitig unter der Leitung seines Vaters, welcher Stadtmusikus daselbst war, der Musik gewidmet. Schon mit seinem 16ten Jahre wurde er in die Dienste des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt berufen, und genoß hier noch den gründlichen Unterricht des würdigen Veteranen Heinrich Christoph Koch in der Composition. Da er bei seinem Vater auf mehreren Instrumenten einen guten practischen Unterricht empfangen hatte, so wurde er in der Fürstl. Capelle zuerst bei Violoncell und Clarinette, später aber als Vorspieler bei der 2ten Violine, mit dem Titel als Hofmusikus angestellt, allein sein Haupt- und Lieblingsinstrument blieb die Clarinette, welche er bis zur Stunde mit großer Zartheit und Virtuosität behandelt. Im Jahre 1816 erhielt er den ehrenvollen Auftrag, eine neue Militärmusik zu organisiren, welchem Geschäfte er sich mit vielem Eifer und Liebe unterzog, und wobei ihm besonders seine erlangte practische Kenntniß der Instrumente sehr zu Statten kam. Als Anerkennung dafür wurde ihm nicht allein die fernere Leitung dieser Militärmusik, sondern auch noch kurze Zeit darauf die Direction der Hofblasmusik, mit dem Titel als Cammermusikus übertragen. Für diese Gattung von Musik hat er sowohl Vieles selbst componirt, wovon auch Manches im Stich erschienen ist, als auch Mehreres arrangirt, vorzüglich Opern, welche sich durch treue Uebertragung besonders auszeichnen. Nach dem Tode des Capellmeisters Eberwein 1831, erhielt er nun die Direction der Fürstl. Capelle mit dem Decret als Musikdirector, und im Jahre 1835 wurde er von seinem Fürsten zum wirklichen Hofcapellmeister ernannt. Mehrere Kunstreisen, welche er unternahm, brachten ihn mit vielen der vor-

züglichsten Künstler, namentlich Spohr und F. Schneider, in nähere freundschaftliche Verbindung. Von seinen Arbeiten sind außer den oben erwähnten Werken für Blasmusik noch merkenswerth: mehrere Concerte, ein Potpourri, eine Fantasie, eine Romanze, Introduction et Thème varié, Etuden (erste und 2te Lieferung) und ein großes Solo für die Clarinette; ferner ein Concertante für 2 Clarinetten, 2 Concertanten für Clarinette und Horn oder Fagott, Thème varié für Fagott, Divertissements für Pianoforte und Clarinette oder Violine, und Trios für 3 Hörner. Die übrigen Arbeiten, namentlich Ouverturen, Entreactes, Quartetten und Lieder sind bis jetzt meist noch Manuscript.

Müller, G., Hofmusikus zu Rudolstadt, jüngster Bruder des vorhergehenden, geboren den 4. October 1799 in Orlamünda, hat sich ebenfalls unter seines Vaters Leitung sehr früh der Musik gewidmet, und trat im Jahre 1814 in die Dienste des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. In der Fürstl. Capelle steht derselbe beim Contrabaß, bei der Hofblasmusik aber am ersten Fagott, auf welchem letzteren Instrumente er sich durch schönen Ton und guten Vortrag auszeichnet. Außerdem aber hat er noch besonders eine Musikalien- und Instrumentenhandlung etablirt, die sich jetzt durch ein ziemlich reiches Lager auszeichnet.

Müller, Christian Gottlieb, geb. am 6. Febr. 1800 zu Nieder-Oderwitz bei Zittau. Sein Vater war ein armer Leinweber, der aber so viel Liebe zur Musik hatte, daß er etwa im 6ten Jahre des Sohnes noch das Violoncell und den Fagott erlernte, wodurch die angeborne Neigung des Kindes zur Tonkunst so lebhaft hervortrat, daß er nicht nur bald die Noten lernte, sondern auch jedes Blättchen, das er habhaft werden konnte, mit Noten beschrieb, die er dann abzusingen versuchte. Es währte auch nicht lange und der kleine Knabe war als Chor- und dann als Solosänger in der Kirche recht gut zu gebrauchen, machte sogar vor den Bauern ein ziemliches Aufsehen. Dieser Erfolg bestimmte den Vater, seinen Sohn die Violine und Clarinette lehren zu lassen, zu denen sich bald die Flöte gesellte, denn der Knabe mußte nun allsonntäglich in den Schenken zum Tanze mitspielen. Mit Vergnügen erinnert sich der Mann noch daran, wie er in Gesellschaft des Vaters, welcher das Violoncell und die Trompete auf dem Rücken trug, und eines Nachbars, der gleichfalls wie der Knabe seine Violine in ein Taschentuch geschlagen hatte und eine Clarinette trug, des Sonntags nach der Schenke wanderten. Hier angelangt, bliesen sie entweder vor der Thüre oder zum Fenster hinaus einige Stückchen mit 2 Clarinetten und einer Trompete als Einladung zum Dorftanze, dem dann mit 3 Instrumenten genug gethan wurde. In der nächsten Folgezeit lernte der junge M. noch Fagott, Waldhorn und Alt-Posaune blasen, damit er desto besser bei den regelmäßig wöchentlich ein Mal erfolgenden Zusammenkünften aller Dorfmusiker, mehr als 20 Personen, verwendet werden könnte. Das in der ganzen Umgegend berühmte Orchester unterhielt sich da mit den Sinfonien von Stamitz, Kotzeluch, Wranitzki, Girowetz ꝛc., von denen sich der eifrige Jüngling stets diejenigen abschrieb, die ihm am besten gefielen. Hatte er hierdurch von der Theorie der Tonkunst auch nicht einmal so viel gelernt, daß er gewußt hätte, c e g heiße ein Dreiklang und g h d f ein Septaccord, so hatte er doch dadurch eine solche Mechanik gewonnen, daß er mit Glück eine ziemliche Anzahl Tänze und Märsche componirte. Uebrigens erlernte der Knabe schon 2 Jahre die Leinwandweberei von seinem Vater, welches Handwerk ihm jedoch wenig behagte. Er hatte seinen Sinn auf das Studium der Theologie gerichtet, und wünschte wie einige seiner Jugendfreunde auf das Gymnasium nach Zittau

zu kommen, was ihm von seinen armen Eltern zur großen Betrübniß des Sohnes abgeschlagen werden mußte. Da verlangte ihn der dortige Stadtmusikus in die Lehre. So wenig Lust er auch hatte, die Musik zünftig zu erlernen, so war es ihm doch, nachdem er daheim noch ein Stück Leinwand fertig gemacht hatte, lieber als das Sitzen vor dem Webestuhl. Er nahm daher mit Einwilligung der Eltern den Antrag an und lernte in 6 Jahren alle Orchesterinstrumente. Die nicht unbeträchtliche Bibliothek seines Lehrherrn wurde bestens benutzt und der Lehrling machte sich nun an allerlei Compositionen, als Quartette, Ouverturen, Sinfonien, selbst Fugen, die er immer nach einem Muster arbeitete. Nur an das Clavier kam er nicht, weil keins da war, was er noch jetzt beklagt. Nach überstandener Lehrzeit begab er sich nach Leipzig, um ein Unterkommen zu suchen, wurde zwar von Schicht freundlich angehört, mußte aber wieder weiter, da der Stadtmusikus alle Stellen besetzt hatte. In Wurzen fand er Condition, mußte aber hier wieder zum Tanze aufspielen, was ihm zuwider war. Er war also froh, als er nach einem halben Jahre von dem Stadtmusikus in Göttingen aufgefordert wurde, zu ihm zu kommen. Von hier aus machte er Spohrs Bekanntschaft in Cassel, der ihm rieth, sich nach Dresden zu wenden und ihm auch ein Empfehlungsschreiben an C. M. v. Weber mitgab. Weber nahm ihn wohl freundlich auf, schien auch mit seinem demselben vorgelegten Compositionsversuche zufrieden zu seyn; allein um des Lebens willen mußte er doch auch hier wieder beim Stadtmusikus conditioniren, mußte sich kümmerlich behelfen und hatte bei einem 2jährigen Aufenthalte in Dresden nie das Glück, in die Capelle zu kommen. Da wurde ihm eine Stelle bei einem Musikchor in Leipzig angetragen, die er mit Freuden annahm. Bald darauf wurde er hier als Violinist im Theater und im Orchester des großen Concerts angestellt, wodurch sein einziger Wunsch endlich erfüllt wurde, keine Tanzmusik mehr machen zu müssen. Diese Stellen verwaltet er noch jetzt, giebt dabei practischen und theoretischen Unterricht in der Tonkunst, ist fleißig in Correkturen gedruckter Musikwerke und fährt eifrig fort, sich in Compositionen mannigfacher Art zu heben. Seit 1829 hat ihn die Orchestergesellschaft Euterpe, welcher vorher Reichardt in Altenburg vorstand, zu ihrem Director gewählt. Diese nützliche und eifrige Gesellschaft, meist junger Musiker und Dilettanten, hat an ihm einen sehr thätigen und kenntnißreich erfahrenen Leiter, der sie dergestalt emporgehoben hat, daß die Winterconcerte dieses Vereins seit Jahren höchst zahlreich besucht werden und zur Freude der Stadt gehören. Noch jetzt blüht der Verein und hebt sich immer mehr, woran M. nicht geringen Theil hat. Dabei ist er in Compositionen unermüdlich. Außer einer großen Anzahl Tänze, von welchen 2 Sammlungen gedruckt worden sind, hat er etwa 70 Werke und Werkchen geschrieben, von denen nur die wenigsten im Drucke erschienen sind. Selbst an einer Oper „Rübezahl" hat er sich versucht. Gedruckt wurden 1 Ouverture für Militärmusik, 1 Posaunenconcert (für seinen Freund Queißer geschrieben), 4 Lieder für eine Baßstimme mit Pianoforte-Begleitung, 3 Quartette (alle bei Breitkopf und Härtel), eine Sinfonie aus G-Moll, 1 Sinfonie aus C-Moll, eine besonders treffliche Arbeit (eine dritte aus D-Dur ist noch ungedruckt, sie wurde vor der aus C-Moll geschrieben). Ferner ist noch erschienen: Dem Unendlichen, Ode von Klopstock, für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel und der Blasinstrumente, mit Beifall zum Musikfeste zu Eisenberg 1836 aufgeführt. Ein ungedrucktes Kyrie und Gloria wurde am Gesangfeste in Altenburg 1835 gleichfalls beifällig zu Gehör gebracht. Möge dem thätigen und geschickten Manne, der ein Beispiel giebt,

wie sich der Mensch mit eifrig guter Willenskraft auch durch die hinderlichsten Schicksale durchschlagen kann, für seine übrige Lebenszeit ein günstiges Glück hold und gewärtig seyn. Ueber alle von ihm herausgegebenen und öffentlich aufgeführten Musikwerke, so wie über die Euterpe, liest man genauere Nachrichten und Beurtheilungen in der Leipz. allgem. musikalischen Zeitung. G. W. Fink.

Müller, Adolph (Familienname Schmid), geb. den 7. Oct. 1802 zu Zolna in Ungarn, verlor frühzeitig seine Eltern, und wurde von seiner Tante und dem bekannten Schauspieler und Schauspieldichter Flet (Albini) für das Theater erzogen. Den ersten musikal. Unterricht empfing der lernbegierige Knabe von Herrn Rieger, Domorganist zu St. Jakob in Brünn, in welcher Stadt er schon in seinem 8. Jahre ein Concert auf dem Pianoforte im Redoutensaale vortrug. Von seinen Zieh-Eltern einmal für das Theater bestimmt, bewegte sich derselbe auch in späteren Jahren mit vielem Glücke in diesem Fache, und war bei den Bühnen zu Prag, Lemberg, Brünn und seit dem Jahre 1823 in Wien engagirt. Die Liebe zur Tonkunst veränderte jedoch bald seine bisherige Laufbahn. Schon lange fühlte er eine außerordentliche Neigung zur Composition, und setzte eine Menge Gedichte und Lieder in Musik, auch viele Stücke für das Pianoforte, ohne eben einen gründlichen Unterricht im Tonsatze erhalten zu haben. In Wien endlich empfing er Unterricht in der Harmonielehre von Jos. v. Blumenthal, und cultivirte sofort seine Lieblingsbeschäftigung mit doppeltem Eifer. Eine von ihm componirte Cantate „Oesterreichs Stern", wurde zur Feier des 57ten Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich den 27. Februar 1825 auf der K. K. Universität mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt. Dies ermuthigte den angehenden Tonsetzer, und so erschien seine erste komische Operette „Wer andern eine Grube gräbt fällt selbst hinein", den 13. Dec. 1825 auf dem K. K. Theater in der Josephstadt. Im darauf folgenden Jahre componirte er die komische Oper „die schwarze Frau", welche mit dem rauschendsten Beifalle aufgenommen und fast auf allen deutschen Bühnen gegeben wurde. Im Jahre 1826 wurde er bei dem K. K. Hof-Operntheater am Kärnthnerthore als Sänger engagirt, und componirte für diese Bühne die Operette „die erste Zusammenkunft", welche so sehr gefiel, daß die Administration ihn zum Capellmeister beförderte, und mit der Composition einer neuen Operette beauftragte. Von nun an widmete er sich ausschließend der Musik, trat von der Bühne ab, und wurde im Jahre 1828 bei dem K. K. Theater an der Wien als Capellmeister und Compositeur angestellt. Dort schrieb er in dem kurzen Zeitraume von 5 Jahren über 60 Singspiele, worunter 2 Opern „Seraphine" und „Asträa"; namentlich die um ihrer Sinnigkeit willen sehr gefälligen Parodien: „der Barbier von Sievering", „Othellerl", „Julerl die Putzmacherin", „Cleopatra", „Vanilli", „Liebe und Kabale", „die Räuber in den Strapatzen", „der gefühlvolle Kerkermeister", „Nagerl und Handschuh", „Zampa", „Robert der Teurel", „weder Lorbeerbaum noch Bettelstab", und die komischen Singspiele: „der Gutsherr u. der Schuster", „Fortunas Abentheuer", „Hypolit Wildfang", „die in ein Weib verwandelte Katze", „die elegante Braumeisterin", „die Affenkomödie", „Tivoli", „der Nimmersatt", „Gärtner und Schlange", „die Zauberrüthchen", „die Zauberhöhle", „Felix Mauserl", „der Universalerbe", „die Brigittenau", „der confuse Zauberer", „Vergangenheit und Gegenwart", „der Zaubermund", „der Liebe Zaubermacht", „der Bergkönig", „der Tritschtratsch", „der Zauberer Februar", „das steinerne Herz", „der böse Geist Lumpaci Vagabundus", „die Familie Zwirn, Knieriem und Leim", „Goldkönig und Vogelhändler"

„der Zauberer Sulphurelecktrimagnetico", „die Träume", „der Carneval im Sommer", „die Gleichheit der Jahre", „der Zauberwald", „die Entführung vom Maskenball", „Eulenspiegel", „die schöne Holländerin", „zu ebner Erde und im ersten Stock", „Entführung über Entführung", „die Mißverständnisse", „der Fasching Dienstag", endlich auch die Melodramen: „der Wartthurm", „die Walpurgisnacht", „die Grafen Lucanor", „Negerrache", „das Zigeunerweib", „der Ritter mit der Sichel", „Robert der Tieger", „Carl von Oesterreich", „Deodata" und „die Johanniskinder." Außerdem sind noch viele seiner Compositionen theils für das Fortepiano, theils Lieder bei mehreren Verlegern im Stich erschienen. Ant. Diabelli allein hat 138 Piecen in seinem Verlage. Ferner schrieb er noch bis zum Jahre 1835 eine Messe, 5 Offertorien, und mehr als 80 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Sehr zu bedauern ist, daß dieser talentvolle Componist, in dem sichtbarlich der Keim zum Bessern liegt, der den ernsten Willen u. innere Thatkraft besitzt, auf der Bahn der wahren Kunst fortzuschreiten, und ihrer Würdiges zu vollbringen, durch lästige Schicksalsverhältnisse auf einen Standpunkt gestellt wurde, wo er nie dem eigenen Genius folgen darf, sondern aller Hülfsmittel entblößt, durch despotische Nothwendigkeit gefesselt, gegen Gefühl und Ueberzeugung in einem Style arbeiten mußte, der in jenem zur Stufe gemeinster Trivialität herabgesunkenen Kunsttempel stereotip geworden, weil mit der von dem gegenwärtigen Oberleiter eingeführten und consequent festgehaltenen Tendenz auch Sinn und Empfänglichkeit für jedes höhere Ziel auf immerdar erstorben zu seyn scheint. Ostern 1836 angefangen, trat M. in sein neues Engagement als Capellmeister bei der Königsstädterbühne in Berlin. 18.

Müller, August Eberhard, geb. den 13. Dec. 1767 zu Nordheim im Hannöverschen und gest. am 3. Dec. 1817 in Weimar, als Großherzoglicher Hofcapellmeister. Sein Vater, Organist, übernahm den ersten musikalischen Unterricht; alsdann wirkte Joh. Ch. Fried. Bach, Capellmeister in Bückeburg, der 9te unter Sebastians 11 Söhnen, erfolgreich auf seine theoretisch-praktische Ausbildung ein. Häusliche Dürftigkeit zwang schon den 14jährigen Knaben, den heimathlichen Heerd zu verlassen, und auf gut Glück hinaus zu wandern in Gottes weite Welt, mit kindlichem Vertrauen auf den, der ja keinen Sperling verhungern läßt. Mannigfaltige Kenntnisse und ein offner, geradesinniger Charakter gewannen ihm bald aller Orten theilnehmende Freunde, durch sein braves Orgel- und Flötenspiel, welches Instrument er ohne Meister blos für sich erlernt hatte, erwarb er sich ein mäßiges Auskommen und deckte seine bescheidenen Bedürfnisse. Nach und nach bereiste er ganz Norddeutschland, weilte längere Zeit in Göttingen, Braunschweig u. a. O. kam endlich 1789 nach Magdeburg, wo er mit der Tochter des kürzlich verstorbenen Organisten Rabert sich verehelichte und dessen Dienst an der Ulrichskirche erhielt. Von jetzt an zeigte ihm die Glücksgöttin ein freundlicheres Antlitz, immer höher stieg er in der allgemeinen Achtung, übernahm die Oberleitung der Concerte und machte auf verschiedene Kunstausflügen interessante Bekanntschaften, wie z. B. 1792 in Berlin, woselbst auch seine Meisterschaft auf der Orgel, dem Pianoforte und der Flöte Bewunderung erregte, an Reichardt, Fasch, Marpurg u. A., und verdankte der gewichtigen Anempfehlung des Ersteren den 2 Jahre später erhaltenen Ruf nach Leipzig zur Organistenstelle an der Nikolaikirche. Dort machte er sich nicht minder als Componist, wie als Flöten- und Pianofortvirtuose geltend, und bezauberte, gleich seiner kunstgebildeten Gattin, Als durch die wunderherrliche Ausführung der Mozartschen Clavierconcerte 1800 wurde er dem alternden Hiller adjungirt, und nach dessen Tode sein würdigster Nachfolger als Cantor

an der Thomasschule und Musikdirector der beiden Hauptkirchen. Wie glücklich und fruchtbringend die bei diesem wichtigen Posten auf ihn gefallene Wahl sich erwies, beurkundet der glänzende Flor, zu welcher die ihm anvertrauten Institute unter seiner kunstsinnigen Leitung erblühten. In den Jahren 1807 und 1809 genoß er der hohen Auszeichnung, die damalige Frau Erbprinzessin von Sachsen-Weimar auf dem Clavier wie in der Harmonielehre unterrichten zu dürfen, wofür ihn die dankbar erkenntliche Schülerin bald nachher zu ihrem Hofcapell- und Musikmeister erhob, und zu sich in die Großherzogl. Residenz berief. Allein so angenehm und vortheilhaft die nunmehrige ehrenvolle Stellung auch genannt werden mußte, so war er dennoch vom Schicksale nimmer erkohren, die belohnenden Früchte einer mühevollen Aussaat zu erndten. Nur allzu bald erlag sein, sonst recht kräftiger Körperbau, doch wohl geschwächt durch ununterbrochen angestrengte Kopfarbeiten, einem Anfangs innerlich still wirkenden Uebel, das langsam zwar aber zerstörend, immer mehr und mehr um sich griff, und endlich mit den Symptomen der Hydropisie, des trefflichen Meisters viel zu frühes, und tief betrauertes Hinscheiden in seinem noch nicht erreichten 50. Lebensjahre zur unabwendbaren Folge hatte. Von seinen höchst zahlreichen und allgemein geschätzten theoretisch-praktischen Werken nennen wir: verschiedene kritische Aufsätze und Abhandlungen in der Leipz. musikal. Ztg., dann Anleitung zum genauen und richtigen Vortrag der Mozartschen Clavierconcerte, über die Flöte und wahres Flötenspiel, Pianoforteschule, Elementarbuch für Clavierspieler, instructive Uebungsstücke für Anfänger in 6 Supplementen, Flötentabellen, für Freunde der Akustik, Weihnachtscantate, mehrere Motetten, geistliche und Gelegenheitscantaten, 12 Lieder, „der Sachsen Freude", „Venus und Amor", Trinklied mit Harmoniebegleitung, „der Polterabend" Operette, 3 Clavierconcerte, 18 Sonaten, mehrere Parthien Variationen, Capricen, Sonatinen, Walzer, Märsche, Sammlung von Orgelstücken, 11 Flötenconcerte, 9 Duos, Journal pour la Flute, Fantasie, Variationen, Exercices pour la Flute, Cadenzen zu 8 Mozartschen Concerten u. v. a. Von seinen Kindern zeichnete sich besonders sein Sohn Theodor Amadeus (s. den folgenden Art.) in musikal. Beziehung aus. 18.

Müller, Theodor Amadeus, Sohn des Weimarschen Capellmeisters A. E. Müller (s. den vorhergeh. Art.), geb. am 20. Mai 1798 in Leipzig, genoß im väterlichen Hause eine musikal. Bildung, wie sie immer nur wenigen zu Theil wird, und durch welche sein Talent schnell und glücklich entwickelt wurde. Nachdem er den Feldzug von 1815, an welchem er Theil nahm, glücklich überstanden, wurde er als Violinist in der Weimar. Hofcapelle angestellt und hatte als solcher das Glück, die Aufmerksamkeit der damaligen Erbgroßherzogin, jetzt regierenden Großherzogin Maria Paulowna auf sich zu ziehen, und durch Vergünstigung derselben, unter Spohrs Anleitung, für sein Hauptinstrument, die Violine, sich weiter ausbilden zu können. In dieser ausgezeichneten Schule zum Virtuosen herangereift, wurde er späterhin zum Großherzogl. Cammermusikus ernannt, als welcher er, geschätzt als tüchtiger Violinist und geschickter Componist, jetzt noch in rühmlicher Weise fortwirkt. Von seinen Werken, bestehend in Ouverturen und Entreacts für das Orchester und in zahlreichen Compositionen für eine und zwei Violinen sind nur einige im Drucke erschienen. Seine, wenn Ref. nicht irrt, Hummeln dedicirte Ouverture ist eine sehr schätzbare Arbeit und erregt das Verlangen, den Verfasser als Componiste auch in anderen Werken näher kennen zu lernen. Seine Gattin, geborne Niemann, Tochter des Musikdirectors N. in Weimar, geb. 1800, gegenwärtig Hofschauspielerin daselbst, zeichnete sich früher

als sehr tüchtige Clavierspielerin und feste Sängerin in zweiten Rollen aus. Gegenwärtig mehr im Schauspiel thätig, vertritt sie die in ihren Bereich fallenden Rollen mit verdientem Beifalle. Ihre Darstellungen der „Fenella" in der Stummen von Portici und der „Silvana" u. a. m. erregen stets das Interesse des Publikums. K. S.

Müller, Wenzel, der bekannteste und am längsten beliebt gebliebene unter allen deutschen Volkscomponisten, an Fruchtbarkeit ein musikal. Lopez de Vega, ist den 26. Sept. 1767 zu Türnau in Mähren geboren. Ein Schulmeister in dem Marktflecken Altstadt war sein erster Präceptor; eine im 12ten Jahre componirte Messe gehörte natürlicher Weise zu den unreifen Erstlingsversuchen; später ward Dittersdorf ihm Freund und Lehrer. 1783 debutirte M. als Capellmeister des Brünner Theaters, kam in derselben Eigenschaft 1786 nach Wien zu Marinelli, folgte 1808 seiner Tochter Therese, der binnen kurzer Frist so berühmt gewordenen Sängerin Grünbaum (s. unten), als Oberndirector nach Prag, sah sich aber dort in eine ungewohnte, seiner Individualität gänzlich entfremdete Sphäre versetzt, und kehrte 1813 wieder zurück in die geliebte zweite Heimath Wien, zur Leopoldstädterbühne, woselbst der silberhaarige, übrigens noch rührige, fast jugendlich muntere Greis im Jahre 1836 sein 50jähriges Jubiläum zu feiern gedachte. Das Schicksal aber wollte es anders, wie wir unten erfahren. Die Zahl seiner gelieferten Opern, Singspiele und Pantomimen reicht über 200 hinaus, rechnet man nun noch hinzu viele einzelne Ouverturen, Messen, ein Schlachtgemälde, Tänze, u. s. w., so erscheint eine solche Productionskraft jedem unglaublich, der keine Proben von jener Leichtigkeit hat, mit welcher M. in wenig Tagen ganze dickleibige Partituren zu entwerfen, und niederzuschreiben im Stande war. Aber nicht nur allein Wien hat seinem ganzen volksthümlichen Tonmeister gehuldigt, auch das Ausland ist ihm befreundet geworden, und sogar im fernen Brittanien sollen, wie der durch seine Intermezzos vor einigen Decennien berühmte Buffo Elmenreich bezeugte, die heitern, leicht faßlichen, durchaus populären Weisen des „Sonntagskindes", der „Prager Schwestern", u. s. w. sich eingänglich gemacht haben. Darum also: Ehre dem Ehre gebühret! Wer ein halbes Säculum über ein Publikum in seiner eigenthümlichen Manier zu unterhalten versteht, wer auf dem Posten, wohin das Geschick ihn stellte, das leistet, wozu er berufen, der hat auch das Seine gethan, und wahrlich nicht umsonst gelebt. Im Sommer 1835 besuchte er den Kurort Baden, und hier starb er am 3. August am Nervenfieber. d.—

Seine bereits erwähnte Tochter, Therese Grünbaum, war in ihrer Blüthezeit eine der größten, vielleicht die größte deutsche Sängerin, welche damals das Theater aufweisen konnte. Sie ist geboren am 24. August 1791 zu Wien. Vielleicht hat noch nie eine Sängerin in so zartem Alter wie sie die Bühne betreten; denn schon als Kind von 5 Jahren gab sie die eigends für sie geschriebenen Rollen der „Lilli", des „Jeriel" u. a. m. in den damals so sehr beliebten Zauberspielen das „Donauweibchen", die „Teufelsmühle" u. s. w. Diese kleinen Parthien machten sie schon früh zu einem Lieblinge des Wiener Publikums, welches sie mit seiner Gunst bis zu höheren Altersstufen geleitete, und die knospende Jungfrau mit eben dem Wohlwollen wieder begrüßte, welches das Kind schon in Schutz genommen hatte. Im 15. Jahre sang sie den „Oberon" in der damals so beliebten Oper dieses Namens von Wranitzki und die „Lilla" in Martins berühmter und geistreicher Oper. In beiden Parthien erregte das jugendliche Talent der Künstlerin einen lebhaften Beifall. Doch war sie bis dahin eigentlich nicht als Sängerin ausgebildet worden, indem ihr Vater, dieses Zweiges der Musik

weniger kundig, ihr nur allgemeinen musikal. Unterricht ertheilt hatte. Ihr glückliches Naturell jedoch wußte sich selbst zu helfen, und bei den damals noch einfachern Forderungen, die man an den Gesang in der deutschen Oper machte, war es ihr gelungen, sich durch eigene Beobachtung und Fleiß auszubilden. Im März des Jahrs 1807 ging sie nach Prag, indem der dortige, in der Theatergeschichte berühmt gewordene Director Carl Liebich sowohl sie als Sängerin, wie ihren Vater als Capellmeister engagirt hatte. Hier bekam sie zuerst einen eigentlichen Gesangslehrer, einen Italiener, Namens Aloisi. Dieser Mann mag das Handwerk des Gesanges erträglich verstanden haben, daß er aber in den Geist der Kunst nicht allzu tief eingedrungen war, und mithin die nachherige Größe seiner Schülerin nicht auf seine Rechnung zu schreiben ist, geht wohl schon aus dem Umstande hervor, daß er der erbittertste Gegner Mozarts war, im Jahre 1807 allerdings eine viel größere Kunstverstocktheit als 20 Jahre früher. Sein Haß gegen diesen deutschen Meister ging so weit, daß er behauptete, es sey mit Mozarts Partituren nichts besseres anzufangen als den Ofen zu heizen. Wie aber das Leben die wahre Schule des Charakters bildet, so ist die lebendige Thätigkeit in der Kunst, wenn sie mit Geist und Nachdenken geübt wird, auch das beste Mittel der Herausbildung aller künstlerischen Kräfte. Dieser Vortheil ward der Sängerin in ihrer neuen Stellung. Sie erhielt eine sehr ausgedehnte Beschäftigung in allen Fächern, und wußte sich auch für alle geschickt zu machen. Inzwischen hatte sich ihre Stimme voll und mächtig herausgebildet, vermochte sie auch nicht an Klang und Stärke des Organs mit einer Milder, deren Blüthe in jene Zeit fällt, zu wetteifern, so hatte sie sich dafür eine große Fertigkeit angeeignet, und wußte den todten Stoff des Tones mit der Flamme des Geistes zu beleben. Ihr Ruf stieg mit jedem Jahre; da sie sich aber inzwischen mit dem Tenoristen C. Grünbaum, welcher an demselben Theater angestellt war, verheirathete, so dauerte es doch bis zum Jahre 1813, bevor sie ihre erste Kunstreise machte. Sie ging nach Wien, und obgleich dort noch die Stimme der Milder in Aller Ohr tönte, so gewann sie sich doch einen so außerordentlichen Beifall, daß von dem Augenblicke an ihr Ruf als Sängerin entschieden war. Sie trat in verschiedenartigen glänzenden Parthien auf; als „Julia" in der Vestalin, als Prinzessin von Navarra in Johann von Paris, als „Donna Anna", als „Marie" im Blaubart von Gretry, als „Amazili" im Cortez fand sie den meisten Beifall. Von nun an machte sie größere Reisen nach anderen Theilen ihres Vaterlandes. Sie besuchte im Jahre 1816 München, 1817 Berlin und bald darauf die Rheingegenden, Darmstadt, Frankfurt und endlich auch Leipzig. Schon vor dieser Reise war sie in Wien bei der großen Oper engagirt worden, wo sie fortwährend der Liebling des Publikums blieb. Zwei Jahre darauf empfing sie die Bestattung auch als Königl. Kaiserl. Hofsängerin. Zehn Jahre lang dauerte dieses glänzende und glückliche Verhältniß, in dem die Künstlerin ihre Stellung immer ehrenvoll behauptete, selbst gegen die Leistungen eines so außerordentlichen Personals, wie Barbaja in den Jahren 1823 und 1824 für die italienische Oper in Wien zusammen gebracht hatte. Sie machte von dort aus noch mehrere Reisen, nach Hamburg, Breslau, zum zweiten Male nach Berlin, und überall hörte man sie, obwohl sie nun schon fast zwanzig Jahre die Bühne betreten hatte, mit größtem Beifalle. Nicht mit Unrecht, wenn gleich andererseits ein zu hoher Anspruch in dem Vergleiche lag, haben ihre Zeitgenossen sie die deutsche Catalani genannt, denn sie war damals offenbar die größte deutsche Sängerin, was Kunstfertigkeit und dramatischen Vortrag anlangt. Lebhaft trägt sie der Verfasser dieses Artikels als „Donna

Anna" in Erinnerung. Sie war eine Meisterin in der Recitation, und sang daher den schwierigsten und edelsten Theil dieser Rolle ganz vortrefflich. Zu jener Zeit war Deutschland gerade an Sängerinnen, welche neben ihrer mechanischen Kunst oder der Macht ihres Organs wirkliche Darstellungsgabe hatten u. die Kunst des Ausdrucks zu beherrschen wußten, nicht überreich, denn die große Schule Berlins, die unter Fleck und Iffland sich an diesem Theater gebildet hatte, war ausgestorben und Wien besaß Stimmen und fertige Sängerinnen, ohne eigentlich dramatische aufweisen zu können. Um so mehr muß man es unserer Künstlerin in Rede zum Verdienst anrechnen, daß sie sich selbst den Pfad zu dieser edelsten Gattung der Kunst gebahnt hatte, u. Alles in sich vereinigte, was das gebildete Urtheil von einer Sängerin fordert. Mit dem Jahre 1828 wurde das Hoftheater am Kärnthnerthor verpachtet und daher Mad. Grünbaum pensionirt. Inzwischen war ihr aber schon eine der Kunst viel versprechende Tochter herangewachsen, deren Ausbildung sie sich von nun an gänzlich widmete, und auch mit ihr nach Berlin zog, wo sie noch jetzt lebt. Diese Tochter, Caroline G., ist geboren zu Prag am 28. März 1814. Glücklich kann man denjenigen wohl nennen, der sich durch Talent und Naturgaben, die sofort die sorgsamste Pflege finden, von Jugend auf in der richtigen Laufbahn befindet. Ein so günstiges Gestirn leuchtete der anmuthigen und geistreichen Künstlerin, von der wir nun zu sprechen haben. Den Künsten ist der Friede die gedeihlichste Zeit, unter dem rauhen Getöse der Waffen verblühen sie meist. Auch in dieser Beziehung war die junge Sängerin glücklich zu nennen, da sie gerade am Schlusse des großen Freiheitskampfes von 1814, fast am Tage der Einnahme von Paris, geboren ist, und die Donner der letzten Kampfanstrengung im Jahre 1815 um ihre Wiege verhallten. Dazu verlieh ihr die Natur, wenn nicht reiche, doch sehr anmuthige Gaben, eine einnehmende äußere Bildung, und eine volle wohlklingende, reine Stimme, in den zwei Sopranoctaven von ein- bis dreigestr. e fast völlig gleich. Wenn solche Anlagen durch Erziehung gepflegt werden, muß sich das Erfreulichste daraus entwickeln. Dies geschah bei der Künstlerin, die im Jahre 1829 am 22. August ihre Laufbahn in Wien vor demselben Publikum begann, dessen Liebling ihre Mutter gewesen war. Sie trat am 22. August als „Emmeline" in der Schweizerfamilie auf dem Kärnthnerthor-Theater auf, der Tag, der ihr öffentliches Leben anfing, beschloß zugleich das des berühmten Componisten der Oper, indem Weigl an demselben zum letzten Male dirigirte. Ihm bleibt das Schlußverdienst seines Lebens, bei der feierlichen Einführung eines so schönen Talents in die Kunstwelt, gewissermaßen als Präsidium geführt, als Patronat geübt zu haben. An seiner Hand erschien die mehrmals hervorgerufene junge Sängerin vor dem Publikum, um diesem ihren Dank auszusprechen. Doch blieb sie nicht lange in dessen Mitte, indem schon in einem Jahre das Theater auf mehrere Monate geschlossen wurde. Nachdem sie noch zu dem glänzenden Hofconcert, welches bei Gelegenheit der Krönung des jetzigen Kaisers zum Könige von Ungarn statt fand, nach Preßburg berufen war, und dort vor der höchst glänzenden Versammlung zum letzten Male gesungen hatte, trat sie, um ein neues Verhältniß in Deutschland anzuknüpfen, mit ihrer Mutter eine große Kunstreise an, auf der sie die Städte Hamburg, Braunschweig, Hannover, Darmstadt, Frankfurt, Nürnberg und Prag besuchte, und überall mit großem Beifalle sang. In Hamburg mußte sie allein 8 Mal die Rolle der „Mathilde" im Wilhelm Tell singen. In Folge dieser Reise erhielt sie von der Königsstädter-Bühne in Berlin ein Anerbieten, und trat am 15. Febr. 1832 daselbst auf; doch schon nach einem halben Jahre wurde ihr Uebertritt zur Hofbühne ver-

mittelt, wo sie seitdem als erste Sängerin angestellt ist, und sich eines fortdauernden Beifalles, sowohl des Publikums als der Urtheilsbefugten erfreut. Im Jahre 1836 gab sie Gastrollen in Dresden, wo sie sich sogar neben einer Schröder-Devrient in den ihr angemessenen Parthien glücklich behauptete, z. B. als „Julie" in Bellinis Capuleti und Montecchi, als „Emmeline" u. s. w. Die äußere Laufbahn der Künstlerin ist, wie man sieht, noch nicht besonders hervortretend. Man gestatte uns daher nur noch einige Worte zu ihrer Charakteristik. Caroline Grünbaum ist eigentlich keine erste Sängerin für die große Oper, mit welchem Ausspruch wir jedoch ihrem künstlerischen Werth keineswgs zu nahe treten wollen, denn für eine solche werden wir eine größere Kraft der Mittel, auch (soll dieselbe dem Ideal nahe kommen), eine imponirende Gestalt verlangen, aber sie ist eine vortreffliche Prima Donna der Operette und opera semiseria. Wenn wir ihr also Rollen wie die der Donna Anna, Julia in der „Vestalin", Armida, Alceste, Vitillia, Fidelio nicht gerade vorzugsweise zutheilen möchten, obwohl sie dieselben in nicht zu großem Theaterraume ebenfalls gewiß sehr erfreulich darstellen würde, so ist sie dagegen ausgezeichnet in den mehr charakteristischen Parthien, wie z. B. der weißen Dame, Zerline, Gräfin im „Figaro", Pamina, Jessonda u. ähnlichen, die weniger heroisch als elegisch, vorzüglich aber wenn sie mit einem leichten Anstrich von Naivität, Scherz, pikanter Grazie etwas gemischt sind. Alsdann vereinen sich Talent, Miene, Gestalt, Kunstbildung zum glücklichsten Ganzen, und sie ist in dieser Sphäre eine wahrhaft erste Sängerin, die an Anmuth, Grazie und geistiger Auffassung wenige ihres Gleichen haben wird. Mag daher ihre Erscheinung bei zu gewaltsamen Rollen auch nicht ganz genügen, so ist sie dennoch immer eine angenehme, nur daß der Charakter mancher Parthien dadurch gewissermaßen umgestimmt werden muß. So ist die Künstlerin eine Zierde der Bühne, und besonders der deutschen Kunst, der sie noch lange erhalten bleiben möge! — R.

Müller, Heinrich Friedrich, war Herzogl. Braunschweigscher Hofmusikus und Componist vieler herrlicher Lieder, und einer langen Reihe nicht werthloser Clavierſachen, als Concerte, Variationen, Sonaten ꝛc. Auch schrieb er ein, beim Unterrichte sehr zweckmäßiges Handbuch für Clavierspieler in Handstücken durch alle Tonarten. Er starb zu Braunschweig erst gegen 1818 in ziemlich hohem Alter, und war der Vater der jetzt weltberühmten

Müller, 4 Gebrüder, welche, an sich schon sehr ausgezeichnet, dies aber noch mehr sind durch ihr gemeinschaftliches Wirken. Sie bilden das eingeübteste, trefflichste Quartett, das vielleicht jemals existirt hat und noch existiren wird. Alle vier Brüder wurden von dem Vater (s. den vorhergeh. Art.) auf das Sorgfältigste, zugleich aber auch sehr streng für die Musik erzogen, und der Zweck, sie zu glänzenden Virtuosen zu bilden, ist erreicht. Nur der älteste der Brüder, Carl Friedrich, geb. zu Braunschweig am 11. Nov. 1797, kam im 14. Jahre nach Berlin, wo er nach dem vorübenden Unterrichte des Vaters auch den des damaligen Concertmeisters, jetzt Musikdirectors Möser genoß. Während der westphälischen Herrschaft in Braunschweig hatte der Vater seinen Posten in der Capelle verloren, und reiste mit seinem schon damals zu einem trefflichen Violinisten herangebildeten Sohne in Deutschland umher. Späterhin hat sich dieser durch eigenen Fleiß und selbstständiges Studium zu einem der ausgezeichnetsten Virtuosen, die Deutschland auf diesem Instrumente besitzt, herangebildet. Eine bewunderungswürdige Fertigkeit, Pracht und Fülle des Tones und energische Wirkung charakterisiren sein Spiel. In dem Quartett mit den Brüdern führt

er die erste Violine. Die Bratsche ist durch den zweiten Bruder, Theodor Heinrich Gustav, geb. am 3. Decbr. 1800, vortrefflich besetzt. Das Violoncell spielt der dritte Bruder, August Theodor, geboren am 27. August 1803, und meisterhaft. Die 2te Violine endlich hat der jüngste übernommen, Franz Ferdinand Georg, geb. zu Braunschweig am 29. Juli 1809. — Wenn es schon selten ist, vier so treffliche Virtuosen in einem Quartett vereinigt zu finden, so ist es noch seltener, und hat zugleich etwas erfreulich Rührendes, wenn man 4 Brüder zu einer solchen Kunstleistung vereinigt sieht. So viel wir wissen ist das erst wenige Male in der Geschichte vorgekommen. Erinnern wir nebenbei an die 4 Brüder Bohrer. Mag es nahe liegen, daß 4 Meister auf den gedachten Instrumenten, und zumal Brüder, sämmtlich in einem Orte, ihrem gemeinschaftlichen Geburtsorte, lebend, sich zum Quartettspiel vereinigen und etwas Vorzügliches leisten, so mußten gleichwohl doch auch außerordentliche Umstände eintreten, um die ungemeine Vollendung des Zusammenspiels zu erzeugen, welche die Brüder Müller unbestritten errungen haben. In der für Braunschweig furchtbaren Zeit, wo der Herzog Carl seine Willkührlichkeiten gegen die Einwohner ausübte, erließ derselbe unter Anderem auch den empörenden Befehl an die Musiker der dortigen Capelle, in welcher die Gebrüder Müller angestellt waren und auch noch sind, daß es bei schwerer Strafe Jedem verboten seyn solle, sein Talent in irgend einer Gesellschaft oder in einem Concerte hören zu lassen. Auf die reine Technik des Theaterdienstes beschränkt, mußte allen besseren Künstlern jede Freude an der Kunst und am Leben verloren gehen. So auch den Brüdern M., die daher ihren Abschied zu nehmen beschlossen. Da sie sich aber nicht trennen wollten, und 4 Künstler, zumal mit Familie, nicht so leicht ein gemeinsames sicheres Unterkommen finden konnten, dachten sie auf ein Mittel, ihre Existenz auch ohne bestimmtes Engagement, wenigstens auf einige Zeit zu sichern. Sie beschlossen, sich im Quartettspiel aufs Höchste zu vervollkommnen und kamen jeden Vormittag mehrere Stunden zusammen, um sich mit einander einzuspielen. Hier sah man, was der ernste Fleiß ausgezeichneter vereinigter Künstler vermag. Bald erreichten sie eine so vollendete Höhe der Ausführung, daß sie wohl fühlten, Niemand könne es ihnen gleich thun. Jetzt forderten sie den Abschied und erhielten ihn für den 1. October 1830. Im September aber brach die Revolution aus, mit der des Herzogs Carl Regierung bekanntlich endigte, und ein der ersten Schritte des neuen Gouvernements war, der Hauptstadt den Besitz so ausgezeichneter Talente zu sichern. Indeß hatten die Brüder M. die neue Kunstbildung gewonnen, und sie sollte doch nicht so ganz unbenützt vorübergehen. Sie machten daher zuerst eine Reise nach Hamburg, wo sie ungemeinen Beifall fanden; und dann im Sommer 1832 nach Berlin. Da man dort das treffliche Möser'sche Quartett jeden Winter hört und außerdem auch noch andere gute Vereine der Art, so wollte sich Anfangs schwer ein Publikum finden. Mit nur 12 Abonnenten mußten sie ihre Unterhaltungen beginnen, aber ihre unübertreffliche Leistung trug einen solchen Sieg davon, das Entzücken ihrer wenigen Zuhörer verbreitete sich so bald, daß in den letzten drei Unterhaltungen, die sie gaben, nicht allein der Saal, sondern auch die Vorsäle gefüllt waren, und noch auf den Treppen aufmerksam lauschende Zuhörer saßen. Damit nun war ihr Ruf für immer fest begründet, und alle späteren Reisen, die sie in und außerhalb Deutschland mit einander gemacht haben, waren vom besten Erfolge gekrönt. Das Quartettspiel der Gebrüder Müller aus Braunschweig ist berühmt durch ganz Europa; die musikalische Welt ist um eine ganz neue Gattung der Leistungen bereichert, denn Jeder-

mann, der diese Künstler gehört hat, gesteht, daß alles andere Quartettspiel, gegen dieses gehalten, nur ein unvollkommener Versuch gewesen ist. Die Gebrüder Müller gehören zu denjenigen Künstlern, die Deutschland stolz machen auf die Erfolge seiner eingebornen Talente, sowohl hier, in ihm selbst, als im Auslande. st.

Müller, Wilhelm Adolph, Cantor an der Stadtkirche und Lehrer an der Knabenschule zu Borna bei Leipzig, s. Literatur.

Müller, Carl Wilhelm, in seinen jüngeren Jahren einer der besseren Clavierspieler der Zeit, und beliebter, auch fleißiger Componist für sein Instrument, ist schon seit 1800 ohngefähr Organist zu Halberstadt. Er schrieb viele Variationen über beliebte und bekannte Themata und andere kleine Sachen für Clavier; dann aber auch Sonaten, Trios und Quartette. Die einzige jetzt noch wohl, und namentlich beim Unterrichte sehr brauchbare von allen seinen Arbeiten ist sein op. 19, 3 leichte Sonaten für Clavier, das Uebrige dürfte wohl schon bei den Meisten ganz vergessen seyn.

Müller, Georg, ein Orgelbauer, aus Augsburg gebürtig, blühete gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, und bauete unter anderen 1695 die Orgel in der Kirche Assumptionis B. V. zu Solesino. Sonst ist Nichts mehr über ihn bekannt.

Müller, Christian, galt zu seiner Zeit für den geschicktesten Orgelbauer in ganz Holland. In den 50er Jahren von 1720—1770, wo er blühete, hat er auch manch' schönes Werk gebauet, namentlich in Holland und Westfriesland. Die berühmtesten Werke, die er verfertigt hat, sind die Orgeln: in der großen Kirche zu Harlem (1738) von 59 Stimmen für 3 Manuale mit 12 Bälgen, in der Jacobinerkirche zu Leuwerden von 38 Stimmen, in der lutherischen Kirche zu Rotterdam, in der reformirten Kirche zu Beverwyk, in der Kirche zu Alkmar, und in der lutherischen Kirche zu Arehem. Im Jahre 1770 übernahm er noch den Bau der Orgel in der Stephanskirche zu Nymwegen, die vielleicht sein größtes Werk geworden wäre, aber er brachte sie nicht fertig, er starb kurz nach dem Beginn der Arbeit, die dann Koning fortsetzte und vollendete.

Müller, Johann, zuletzt Componist und Organist des Churürsten Johann Georg II. von Sachsen, war geboren zu Dresden und ein Schüler von Perandi, blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und starb 1670. Von seinen Werken hat man noch einige 5- und 8stimmige deutsche Motetten, und nach Walther „Jubilaeum Sionis" (Jena 1649).

Müller, Christian Friedrich, geboren zu Reinsberg am 29. Decbr. 1752, studirte sein Instrument, die Violine, bei dem berühmten Salomo; kam dann als Cammermusikus in die Dienste des Prinzen Heinrich von Preußen. 1778 ging er mit der Mara auf Reisen, bis nach Copenhagen. Hier lernte er die berühmte Sängerin Mad. Walther, Caroline Friederike mit Vornamen, kennen. Auf seinen Betrieb ließ dieselbe sich von ihrem ersten Manne scheiden, und wollte ihn heirathen. Dazu aber versagte ihnen der König von Dänemark die Erlaubniß, und sie flüchteten deshalb nach Stockholm, wo sie nicht allein die erwünschte Genehmigung der Heirath erhielten, sondern auch sogleich in Königl. Dienste genommen wurden. Sie, die nunmehrige Madame Müller, war geboren in Copenhagen 1763, und eine von dem dortigen Publikum fast angebetete Sängerin. Er war einer der ersten Violinspieler seiner Zeit, als welchen ihn auch sowohl Deutschland als das Ausland anerkannte. Seine Fertigkeit in Vollgriffen und im Doppelspiel ging so weit, daß er ganze Fugen von Seb. Bach vorzutragen im Stande war. Componirt hat er nur einige Solo's für die Violine, die

zu Paris und Berlin gestochen worden sind. 1782 machten Beide eine Reise nach England, wo sie unendlichen Beifall ärndteten. 1783 waren sie wieder in Stockholm und wurden auf neue 10 Jahre mit 3000 Thlrn. Gehalt engagirt. Sie aber scheint sich später auch wieder von diesem ihrem Manne getrennt zu haben, da sie schon 1788 wieder in Copenhagen lebte und hier auch bis an ihren Tod blieb, er aber von Stockholm aus 1801 noch eine erfolgreiche Reise nach Petersburg machte, auf welcher er unter Anderem vom Kaiser von Rußland auch einen kostbaren Brillantring erhielt. Nach einem halbjährigen Aufenthalte in Petersburg nach Stockholm zurückgekehrt, starb er daselbst 1809, mancherlei Arrangements hinterlassend, die er aber nur für sich selbst bearbeitet hatte. ††.

Müller, Johann Christian Benjamin, einer der geschicktesten lebenden Orgelbauer, wohnt zu Breslau, und hat auch besonders in Schlesien schon seit Anfang des laufenden Jahrhunderts einen bedeutenden Namen.

Müller, Christian Heinrich, einer der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, war Domorganist zu Halberstadt, wo er am 29. August 1782 starb. Er hat auch Vieles, und darunter manch' Treffliches componirt; von Allem aber ist Nichts gedruckt als 4 vierhändige Clavierſonaten. W.

Müller, Johann Christian, zuletzt Mitglied des Leipziger Orchesters, war geboren zu Langen-Sohland bei Bautzen, besuchte die Schulen zu Bautzen, Zittau und Laubau, an welchem letzteren Orte er als Präfect des Singechors auf die dasige Musikcultur vielen Einfluß übte; kam dann 1778 nach Leipzig und fand daselbst nicht nur in dem Breitkopfschen Hause die gastfreundlichste Aufnahme, sondern wurde auch von Hiller als Violinist beim Concert und im Theater-Orchester angestellt, starb aber schon 1796 in seinen besten Jahren. Neben der Violine spielte er auch vortrefflich Harmonika, und gab heraus: „Anleitung zum Selbstunterrichte auf der Harmonika." Außerdem componirte er auch Einiges, z. B. Schillers Ode an die Freude, und Wildungens Jägerlieder.

Müller, Johann Immanuel, Cantor, Organist und Mädchenschullehrer zu Kerbsleben bei Erfurt, ein gründlich gebildeter Musiker und nicht unbeachtenswerther Componist. 1774 zu Schloß Wippach bei Erfurt geboren, erhielt er von seinem Vater den ersten Unterricht auf der Violine, und von dem Schloß-Cantor auf dem Claviere. Später unterrichtete ihn der Pastor Armann. Kaum 9 Jahre alt konnte er schon den Gemeindegesang in der Kirche auf der Orgel begleiten. 1785 schickte ihn der Vater auf die Schule zu Erfurt und ließ ihn zugleich den Singechor frequentiren, wobei er den Gesangsunterricht des Musikdirectors Weimar genoß. Im Clavier- und Orgelspiele vervollkommnete er sich unter des Organisten Kluge Leitung. Die Composition endlich studirte er bei dem berühmten Kittel. 1795 ward er Organist an der Reglerkirche zu Erfurt; aber in demselben Jahre noch erhielt er den Ruf nach Kerbsleben. Er hat mehrere Messen, auch Sinfonien, vorzüglich aber viele Clavierſachen geschrieben, von denen im Ganzen aber auch nur wenige gedruckt worden sind. 21.

Müller, Matthias, s. Dittanaclasis (franz, Dittaleloclange).

Müller, Madame Mariane, geb. Hellmuth, geb. zu Mainz 1772, war Cammersängerin und Schauspielerin am Theater zu Berlin. 1780 betrat sie zu Bonn als Gretchen in der „Dorfgalla" zum ersten Male die Bühne, debutirte dann 1785 als Victorine in „Eifersucht auf der Probe" auf dem Markgräfl. Schwedtschen Theater, und kam erst nach Ableben des Markgrafen nach Berlin, wo sie 1789 als erste Sängerin angestellt wurde, aber

1792 schon mit einem Regierungsbeamten Namens Müller sich verheirathete; und seit der Zeit mußte die Kunst ihr leider immer mehr Nebensache werden. Indeß entzückte sie jedesmal, wenn sie auftrat, das Publikum, sowohl durch ihr meisterliches Spiel als ihren Gesang, so daß selbst die berühmte Schick ihr nicht den Vorrang abgewinnen konnte. Gegen 1800 trat sie ganz von der Bühne ab, und damit war ihr öffentliches Künstlerleben beschlossen.

Müller, Iwan, seit 1826 Professor am Conservatorium zu Paris, nächst Hermstedt und Bärmann vielleicht der größte unter den lebenden Virtuosen auf der Clarinette, in Beziehung auf das Instrument selbst aber unstreitig wohl der verdienteste unter allen verwandten Künstlern. Wir haben jedoch seine Bemühungen um die Verbesserungen dieses Instruments, der Clarinette, schon unter diesem Artikel erwähnt, und haben ihn daher hier nur als Künstler, als Virtuose und Componist für sich zu betrachten. Er ward geboren um 1790. Wer seine Lehrer in der Musik und namentlich im Clarinettspiele waren, können wir nicht angeben; aber schon 1812 hatte er einen bedeutenden Ruf. 1814 war er in Paris und legte dem Conservatorium seine erste in der Verbesserung der Clarinette gemachte Erfindung vor. Nachher reiste er fast beständig in Europa, ja — irren wir nicht — sogar einmal über dessen Gränzen hinaus nach Amerika. In Europa waren ziemlich alle Nationen Zeugen seiner großen Kunst. In Deutschland war er auch einige Male auf kurze Zeit, wie z. B. in Kassel und an anderen Orten, angestellt, aber es waren diese Zeiträume im Ganzen nur kurze Unterbrechungen seiner großen Wanderung, die er endlich in Paris mit seiner Anstellung am Conservatorium zur angegebenen Zeit beschloß. Sein Spiel zeichnet sich aus durch eminente Fertigkeit, viel Eleganz und Feuer. Denselben Charakter tragen auch seine zahlreichen Compositionen. Es sind Concerte (diese größtentheils für sich selbst geschrieben), 2 Quartette, Rondos, ein Siciliano ꝛc., und meist mit Orchesterbegleitung. 1825 gab er zu Berlin heraus: „Gamme pour la nouvelle Clarinette", ein treffliches Uebungsbuch für angehende Virtuosen auf dem Instrumente. Im Leben ist M. ein sehr gebildeter und gefälliger Mann, und fremde Künstler, die nach Paris kommen, finden an ihm immer einen zuvorkommenden, freundlichen Rathgeber und Unterstützer.

Müller, Julius, heißt Miller, s. daher diesen Art.

Müller, Johann Heinrich, als Theoretiker und Componist, wie auch als Clavierspieler und Musiklehrer einer der achtungswürdigsten und verdienstvollsten Tonkünstler, starb zu Petersburg, wo er lange Zeit als Lehrer gelebt hatte, zu Anfang des Jahres 1827. Geboren war er zu Konigsberg in Preußen 1780. In seinen jüngeren Jahren studirte er die Rechte, dann aber, aus einem unwiderstehlichen Drange, die Tonkunst, und zwar unter Türk in Halle, und sowohl praktisch als theoretisch; ersteres vornehmlich um sich als Musiker eine bürgerliche Existenz zu verschaffen. Violine war sein Hauptinstrument. Um sich darauf zu vervollkommnen, ging er nach Paris zu Kreutzer, und dieser bildete ihn wirklich auch zu einem trefflichen Meister. Als solcher kam er bald in die Kaiserl. Hofcapelle zu Wien, und von da aus wurde er 1803 als Director des deutschen Theaterorchesters nach Petersburg berufen. Diese Stelle indessen war sowohl seinen wesentlichen Vorzügen als Künstler wie seinen Neigungen durchaus nicht angemessen. Er nahm daher, nach abgelaufenem Contrakte, seinen Abschied, und beschloß, fortan vorzüglich sich der Composition zu widmen. Den Unterhalt wollte er sich durch Unterricht im Clavier- und Violinspiele verdienen, Clavier aber spielte er selbst gar wenig. Allein besonnen und fest, wie er überhaupt war, führte er auch diesen seinen Entschluß durch. Ohne irgend Jemand sich zu öffnen,

war er eines Tags ganz verschwunden, und blieb es auch ein ganzes Jahr. Er hatte sich im entferntesten und am wenigsten bewohnten Theile der Stadt eingemiethet, und hier übte er, ein 25jähriger Mann schon, vor Jedermann verborgen, das Clavierspiel. Als ein Stümper auf dem Instrumente hatte er sich seinen Bekannten entzogen, als ein Meister darauf trat er ihnen nach einem Jahre wieder entgegen. Nun war seine Existenz gesichert, und er konnte seiner Lieblingsneigung zur Composition leben. Sein Unterricht ward bald gesucht und theuer bezahlt, namentlich im Clavierspiele. Das erste Werk, was von ihm erschien, waren die herrlichen Etuden, die er in jener einsamen Klause sich selbst ersonnen und aufgeschrieben hatte. Sie fanden allgemeine Theilnahme, und nun folgte ein Werk dem andern, und daneben zog er viele treffliche Schüler, und unter denen, die er blos in der Theorie der Musik unterrichtete, welche er für sich fleißig fort studirt hatte, sind selbst bedeutende Meister, wie z. B. Rhode, Field, Lafont, Dörfelt, Böhm, Sußmann, Fuchs und Dommniewski, die alle während ihres Aufenthalts in Petersburg noch Unterricht in der Composition bei ihm nahmen. Unter den von ihm gebildeten Dilettanten zeichnen sich aus: der Fürst Dmitri Soltikoff, Graf Michael Wielhorski und Alexander von Aliabieff. Von seinen Werken sind außer jenen Exercitien und seinen vielen Clavierſachen (Präludien, Fantasien, Fugen ꝛc.) hier noch zu nennen: das Oratorium „Erzengel Michael", der 146. Psalm mit lateinischem Text, der 84. für die russische Kirche, und mehrere Violinquartette, von denen aber nur einige gedruckt worden sind. Auch in der Gesellschaft genoß M. überall die höchste Achtung. Jeder kannte ihn als einen edelgesinnten Mann. Als er starb, hinterließ er eine einzige Tochter, die der Kupferstecher Utkin zu sich nahm, aber sich nicht der Musik widmen durfte. Von diesem Utkin existirt auch ein herrliches, ganz getroffenes Bild Müllers. D.

Müller, Johann Michael, zu Ende des vorigen und auch noch in den ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts einer der vorzüglichsten Violinvirtuosen, der, früh ausgebildet, aber auch nachdem er von dem öffentl. Schauplatze schon abgetreten war, sein ganz Leben hindurch einen bedeutenden und wohlverdienten Künstlerruf genoß, ward geboren am 14. August 1772 zu Schwetzingen. Herzog Carl von Zweibrücken, Bruder des vorigen Königs Maximilian von Baiern, ließ ihn, seiner vielversprechenden Anlagen wegen, für die Kunst erziehen und später auch reisen. Noch nicht volle 14 Jahre alt kam er nach Paris in das Conservatorium, damals Nationalinstitut, und gewann hier auch einmal den Preis im Violinspiel. 3 Jahre blieb er in Paris; dann ging er in die Schweiz, und erhielt in Bern die Direction der Concerte. Im folgenden Jahre aber schon ward er als Director der Musik nach Baireuth berufen. Mehrere erfolgreiche Reisen, die er von da aus als Virtuos machte, übergehen wir. Sie erstreckten sich über ganz Deutschland, einen Theil von Ungarn, und die Schweiz. 1802 erhielt er einen Ruf nach Frankfurt, als erster Concertgeiger; nach Cannabichs Tode aber ward ihm daselbst auch die Direction der Oper übertragen. 1804 verheirathete er sich dort mit der aus Carlsruhe gebürtigen Sängerin **Marie Elise Thau**, die nachmals auch in Stuttgart als erste Sängerin angestellt wurde, und in diesem Augenblicke noch daselbst von einer Pension, die sie als Königl. Hofsängerin bezieht, lebt. Es ist bemerkenswerth, daß Kreuzer, der damals von Paris nach Frankfurt kam, unsern M. hier das bekannte Violinsolo in Benda's „Ariadne" spielen hörte, und davon so sehr entzückt ward, daß er am andern Morgen zu ihm eilte und ihn herzlich küßte. Die Stelle in Frankfurt vertauschte M. übrigens nach wenigen Jahren schon

mit der eines Concertmeisters in Weimar, und diese mit einer gleichen eben so schnell wieder in Breslau (1806), wo er nach C. M. v. Webers Abgange und Janitzeks Tode auch die Oper dirigirte. Man rühmte damals seinen außerordentlichen Fleiß im Einstudiren und seine Pünktlichkeit und Umsicht in der Leitung der Aufführungen; seinen höchsten Glanz indessen bewahrte er immer noch als Virtuose. 1808 verließ er Breslau; machte zuerst mit seiner Gattin abermals einige größere Reisen, und kam dann, auf Empfehlung des Herzogs Eugen von Würtemberg, als zweiter Orchester-Director und Concertist bei der Violine in Königl. Würtembergische Dienste zu Stuttgart, das er auch nur einmal in seinem Leben wieder verlassen hat, nämlich zu einer Reise nach Wien, wo ihn der Fürst von Esterhazy zu seinem Concertmeister ernannte. Deshalb blieb er auch 3 Jahre in Wien; dann aber ward er wieder an seinen früheren Posten in Stuttgart berufen, und hier starb er am 13. Decbr. 1835, als ein von Jedermann, der ihn näher kannte, hoch geachteter Künstler und Mensch. Daß er Etwas componirt hätte, ist uns nicht bekannt; aber daß er ein vielgebildeter Musiker war, wissen wir mit Vielen. Dr. Sch.

Müllner-Gollenhofer, Frau Josepha, K. K. Hof-Harfenmeisterin und Cammervirtuosin, geboren in Wien um das Jahr 1770. Im 7. Lebensjahre erlernte sie schon das Harfenspiel, worin sie es nachher blos durch eigenen Fleiß, rastlose Uebung und unwiderstehliche Neigung bis zu einem hohen Grade von Meisterschaft brachte. Durch die Munificenz Kaiser Joseph II. begünstigt, konnte sie noch an der Kindheit Gränzen bereits eine kostenfreie Kunstreise nach Italien antreten, woselbst sie in Venedig, Vicenza, Parma, Mailand u. a. O. mit außerordentlichem Beifalle sich hören ließ. Leider gehörte auch sie nach ihrer Rückkunft in die Zahl jener Millionen, welche den unersetzlichen Verlust ihres gnädigen Beschützers und Wohlthäters beweinen mußten. Indessen waren des großen Verewigten huldvolle Gesinnungen nicht minder auf seinen erhabenen Nachfolger übergegangen, und die erwachsene Jungfrau sah sich durch die ehrende Ernennung als Harfenlehrerin der Erzherzoginnen hoch beglückt. In einer Zwischenperiode besuchte sie bei einem zweiten Ausfluge die Städte Brün, Prag, Dresden, Leipzig, Weimar, Berlin, Frankfurt, Offenbach ꝛc. und gab allenthalben Concerte mit dem glänzendsten Erfolge. Bald darauf wurde sie als Solospielerin beim Hofopern-Orchester angestellt und erhielt oben erwähnte Ehrenstelle, bezüglich welcher sie nunmehr, bei vorgerücktem Alter, im Pensionsstand versetzt ist. Für ihr Instrument hat sie Vieles componirt, darunter Lieder, Fantasien, melodramatische Begleitungen zu mehreren Gedichten, und auch ein Streichquartett für ihren Gönner, Kaiser Joseph, und eine Oper: „der heimliche Bund", auf Veranlassung der Kaiserin Theresia. —d.

Multiplication der Verhältnisse, s. Addition u. Verbindung der Verhältnisse.

Münchhausen, Freiherr Adolph von, war Cammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen, und als Dilettant ein achtungswerther Clavier- und Harmonikaspieler. Auch schrieb er Mehreres, theils für seine Instrumente, theils für ganzes Orchester, wovon auch Einiges gedruckt worden ist, wie z. B. 6 Sinfonien, 4händige Sonaten für Clavier, Duette für Violine und Viole ꝛc.

Mund, s. Mundloch.

Mundharmonica, s. Maultrommel.

Mundloch, bei der Flöte das in dem sog. Kopfstücke befindliche

Loch, in welches beim Spiele des Instruments mit dem Munde (daher der Name) die nöthige Luft eingeblasen wird. Auch den Aufschnitt an den Orgelpfeifen nennen Viele Mundloch, und Andere sagen dafür wohl blos Mund (Pfeifenmund).

Mundschneide, dasselbe was Lichtspalte.

Mundstellung (beim Gesange), s. Orthoepik.

Mundstück, 1) überhaupt bei allen Blasinstrumenten derjenige Theil derselben, durch welchen oder mittelst welches die Luft in das Instrument geblasen und so der Ton erzeugt, das Instrument zum Klingen gebracht wird; dann 2) insbesondere aber der aus Messing, Silber, Horn oder Elfenbein, auch anderm harten Material (Ebenholz), kesselförmig gebildete Theil der Blasinstrumente, der, um jenen Zweck zu erreichen, unmittelbar an den Mund (daher der Name) gesetzt wird, wie bei der Trompete, dem Horne, der Posaune, Zinken, Serpent ꝛc. Alle anders geformten Mundstücke, wie z. B. bei der Clarinette und ähnliche Instrumente, haben einen besondern Namen, wie unter den einzelnen Artikeln der Instrumente auch angeführt ist. Bei der Clarinette z. B. heißt das Mundstück, d. i. der an den Mund zu setzende Theil des Instruments, Schnabel; bei der Hoboe — Rohr ꝛc. Und die Flöte hat statt eines Mundstücks nur ein Mundloch. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, die Form und der Umfang, die Größe oder Kleine, eines Mundstücks habe gar keinen Einfluß auf den Ton und Klang des Instruments selbst. In akustischer Beziehung ist das Mundstück allerdings von Wichtigkeit, was aber nicht hier weiter erörtert werden kann. Freilich muß sich die Weite desselben theilweise auch nach der Embouchure, den Lippen, des Bläsers richten; der Eine muß ein weiteres, der Andere ein engeres M. haben, um den Ton mit der nöthigen Präcision, Reinheit und Fülle hervorbringen zu können, denn der Eine hat stärkere, aufgeworfenere, der Andere dünnere und eingezogenere Lippen; die Embouchure, wie die Blasinstrumentisten gewöhnlich sagen, des Einen ist so und des Andern so, und ein Jeder muß selbst untersuchen, welches Mundstück, ob ein weites oder enges, ein langes oder kurzes, für ihn das passendste ist. — Bei den Orgelpfeifen besteht das Mundstück aus dem Kopfe, dem Keile, der Rinne, der Zunge und der Stimmkrücke. Man vergl. darüber auch Töpfers Nachtrag zu seiner Orgelbaukunst pag. 85. a.

Mundy, John, berühmter englischer Tonkünstler des 16ten u. 17ten Jahrhunderts, war Doctor der Musik zu London, und befand sich Anfangs beim Eton-Collegium, nachher aber bei der Freicapelle zu Windsor, zur Zeit der Königin Elisabeth. 1586 wurde er zu Oxford, mit Bull zugleich, Baccalaureus der Musik, und erst 40 Jahre später erhielt er die Doctorwürde. In dem „Triumph der Oriane" stehen mehrere 5stimmige Madrigale von ihm, auch Burney hat in den 3ten Bd. seiner Geschichte pag. 55 einen 4stimmigen Gesang von ihm aufgenommen, und noch 1789 ward zu London eine neue Ausgabe seiner Kirchenmusiken veranstaltet, aber unter dem Namen Munden. Anderes ist verloren gegangen. Er starb im Jahre 1630 und ward in einem Kloster bei der St. Georgencapelle zu Windsor begraben. Sein Sohn und Schüler — William M. war ebenfalls einer der angesehensten englischen Musiker seiner Zeit, und Mitglied der Königl. Capelle zu Windsor. Von seinen Compositionen schätzte man besonders die Kirchenstücke u. Wechselchöre, und schon 1591 waren viele davon erschienen. 17.

Münster, Joseph Joachim Benedikt, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts öffentlicher Notar und Musikdirector in Reichenhall in Ober-

baiern, gab heraus: „Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data, d. i. kürzest doch wohl gründlicher Weg und wahrer Unterricht, die edle Singekunst recht aus dem Fundament zu lernen", welches Werkchen von 1732 bis 1756 5 Auflagen erlebte; dann: „Scala Jacob ascendendo et descendendo" (Unterricht in der Choralmusik), erlebte 2 Aufl. 1743 und 1756. Und endlich componirte er auch mehrere Jahrgänge Fest-Vespern, Litaneien und andere Kirchensachen, geistliche Lieder und Gesänge, die meist gedruckt und weit verbreitet wurden.

Münzberger oder Münz-Berger, J., Violoncellist u. fleißiger Componist für sein Instrument, der Anfangs des laufenden Jahrhunderts in Paris sich aufhielt; wenigstens sind daselbst mehrere seiner zahlreichen Compositionen erschienen, namentlich 2 Concerte, 4 Sonaten, 6 Duette, ein großes Trio ꝛc., ob 3 Nocturnes en Duo pour Piano et Violon ou Flute gleichfalls ihm angehören, ist nicht entschieden; indessen treffen Vor- und Geschlechtsname pünktlich zu. 81.

Münzberger lebte noch 1824 in Paris, und war auch noch als Componist, weniger aber als Violoncellspieler thätig. d. Red.

Muris, Joannes de, franz. Jean de Meurs, deutsch auch Johann von der Mauer, Doctor der Sorbonne zu Paris, war geb. in der Normandie um 1310, studirte meist nur aus Liebhaberei Musik, erwarb sich aber einen bedeutenden, bis auf den heutigen Tag noch ehrfurchtsvoll genannten Namen darin, und starb 1370. In der That der Name dieses hochgelehrten französischen Geistlichen ist allen nur etwas gebildeten Verehrern der Musik eben so bekannt und geläufig als jener des ältern Guido; indessen muß der genauere Kenner unsrer Geschichte auch gestehen, daß Muris diese Berühmtheit weniger seinen Verdiensten um die musikal. Theorie, als dem lange, mehrere Jahrhunderte hindurch genährten Irrthume zu danken gehabt hat, daß er der Erfinder der Noten und Mensuralmusik gewesen sey. Unter den besonderen Artikeln dieser in unserm Buche ist jener Irrthum näher nachgewiesen, und wir brauchen uns daher hier nicht länger dabei aufzuhalten. Entstanden mag derselbe auf folgende Weise seyn. Nach Guido erwachte unstreitig ein allgemeineres Streben für Musik, und von Mehreren mochte wohl der Versuch gemacht werden, den Sängern bemerklich zu machen, daß die Sylbenlänge im Grunde eine dreifache sey, welche Dreiheit auch nach der heiligen Drei tempus perfectum genannt wurde, und M. versuchte es, dieses verschiedene Längen-Verhältniß nach den (übrigens schon vorhandenen) verschiedenen Zeichen geordneter durch Punkte oder Striche zu bezeichnen. Nun verwirrten die Theoretiker, bei dem gänzlichen Mangel an genauer Geschichtskenntniß, die Sache; gelehrte Fehden entstanden, in denen M's Striche und Punkte bald für Dies, bald für Das gehalten wurden, bis man endlich die ganze Streitigkeit mit einem Schlage niederdrücken wollte: M. ist der Erfinder der Noten ꝛc. Zum Beweise führte man auch seine eigenen Schriften de Proportionibus; de numeris, qui musicas retinent consonantias; Musica practica seu mensurabilis u. a. an. Allein in diesen Schriften selbst schreibt sich M. nirgends ein solches Verdienst zu; im Gegentheil führt er selbst das Alter der Mensuralmusik bis auf Franco von Cöln zurück. Zwei seiner Traktate, und vermuthlich die wichtigsten, nämlich Summa Magistri de Muris, und Tractatus de musica (auch mus. speculativa und theoretica), hat Abt Gerbert im 3ten Bande seiner musikal. Schriftsteller abdrucken lassen. Was von großer Wichtigkeit für die Geschichte ist, bemerken wir noch, daß man in diesen Schriften M's, wie bei dem ziemlich gleichzeitigen Marchettus von Padua, schon die sehr wichtige Regel findet, daß 2 vollkommene Con-

sonanzen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen, und daß er schon das Wesen der Dissonanzen ziemlich genau kannte. Ein noch 1508 zu Frankfurt gedruckter Traktat von M. ist betitelt: Epitome in musicam Boethii, omnes conclusiones musicas mira celeritate mathematice demonstrans. Eine, aber mit vieler Vorliebe geschriebene und daher sehr vorsichtig zu benutzende Darstellung des Lebens und Wirkens dieses alten gelehrten Musikers giebt Forkel im 2ten Bande seiner Geschichte pag. 425 bis 434. Aber auch das Resultat dieser weitläuftigen Abhandlung ist: M. war zum höchsten nur ein Verbesserer, nicht der Erfinder des Notensystems, indem er das Vorhandene sammelte und möglichst ordnete. Dr. Sch.

Murky, ein jetzt veraltetes kleines Tonstück für Clavier von muntrem Charakter und daher auch ziemlich schneller Bewegung, dessen Haupteigenschaft darin besteht, daß der Baß beständig in gebrochenen Octaven fortschreitet. Daher der Name Murkybaß (s. den folgend. Art.). Ehedem, d. h. bis ohngefähr zu Ende des vorigen Jahrhunderts, war bei einer gewissen Classe von Spielern diese Gattung von Clavierstücken so beliebt, daß man lieber etwas Anderes entbehrt hätte als die größtentheils abgeschmackten Murkys. Man nahm einem solchen Spieler seinen Murky und man nahm ihm Alles. Derzeit findet man in größeren Musikstücken nur noch einzelne Stellen mit einem Murkybaß. Die erste Entstehung des Murky fällt in das Jahr 1720 oder 1721, und sein Erfinder soll ein gewisser ehemaliger Königl. Preuß. Cammermusikus Namens Sydow gewesen seyn. Dieser ward nämlich einstmals ersucht, ein scherzhaftes und ebenfalls Murky genanntes Gedicht in Musik zu setzen. Er wählte dazu die Art von Baßbegleitung, die wir jetzt noch Murkybaß nennen, und gab dem Musikstücke nun, das nach und nach auch ohne Text gespielt und endlich ganz selbstständig wurde, den Namen Murky. So wenigstens erzählen die Berliner kritischen Briefe über die Tonkunst Bd. 1 pag 286. Der letzte Claviercomponist, der in dieser Setzweise noch etwas Erträgliches geleistet hat, war C. Ph. E. Bach, und selbst in einem seiner charakteristischen Stücke hat er den Murkybaß angewendet.

Murky-Baß, veralteter Name derjenigen Figur der Baßstimme, in welcher diese fortwährend Octavensprünge machte, z. B.

Daß diese Figur eine nicht eben gehaltreiche und bei häufigem oder langem Gebrauche eine leicht ermüdende ist, wird man leicht gewahr. In der schlaffen Zeit zwischen Bach und Händel bis J. Haydn war sie daher neben vielem Andern zum Schlendrian und nachher zum Spott geworden. So wenig ersterer zu billigen und letzterer dabei zu vermeiden war, so dürfen wir uns doch nicht dazu verstehen, die Sache mit dem Mißbrauche wegzuwerfen. Diese, wie jede andere Figur, wäre sie auch noch einfacher, ist an ihrem Orte recht und gut, und die seltenste und prächtigste, die man an ihrer Statt unterschieben wollte, würde schlecht und erlogen seyn. Es darf uns in der Musik eben so wenig um eine gewisse Rarität der Tongebilde zu thun seyn, wie dem Dichter um seltene, prunkvolle Redensarten. Diejenige Ton- oder

Wortbildung ist die rechte und beste, ja einzig zulässige, die der Idee, der Empfindung des Ganzen am Meisten entspricht; alles Andere ist Geziertheit und Afterkunst. Nur, wo irgend eine Form aus Bequemlichkeit oder Unkenntniß des Tonsetzers mißbraucht und stehend wird, ist sie verwerflich und spottwürdig. Daher mögen die alten Murkys der Zopfperiode verspottet bleiben, und dieselbe Figur am rechten Orte (z. B. in Beethovens Sonate pathetique) geehrt. ABM.

Murr, Christoph Gottlieb von, geboren zu Nürnberg am 6. Aug. 1733 und auch gestorben daselbst als Waagamtmann am 8. April 1811, war ein tüchtiger Musikgelehrter, emsiger Forscher und schätzenswerther Schriftsteller, besonders auf dem Gebiete der Musikgeschichte. So bleibt in dieser Beziehung immer noch von großer Wichtigkeit für uns sein von 1775 bis 1783 in 12 Bänden herausgegebenes „Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur", wegen des darin vorkommenden Verzeichnisses der damals in ganz Europa lebenden tüchtigsten Tonkünstler. Auch Gerber hatte bei Abfassung seines neuen Tonkünstler-Lexicons an Murr die reichste und kräftigste Stütze, was er auch selbst dankbar anerkennt. 1805 erschien von ihm: Designatio scriptorum editorum et edendorum a Murr. Nach diesem Verzeichnisse hatte er bis dahin schon nicht weniger als 104 Werke in den Druck gegeben, die alle die Kunst, freilich nicht blos die Musik angehen. Seine Bildung hatte er auf der hohen Schule zu Altdorf erhalten; sonst brachte er sein ganzes Leben in Nürnberg zu. Merkenswerth ist für den Musiker besonders auch seine Notitia duorum codicum musicorum Guidonis Avetini Saec. XI. et S. Wilhelmi Hirsaugiensis saec. XII. in membranis exaratorum (Nürnberg 1801). Die dabei befindlichen 2 Kupfertafeln hat Gerber in seinem neuen Lexicon abdrucken lassen. Sein Buch „Philo von der Musik" ist ein Auszug aus Philo's Werken. Sein „Versuch einer Geschichte der Musik" erschien erst 1805, nachdem das Jahr vorher gedruckt worden war: De Papyris seu Voluminibus graecis Herculanensibus — für musikal. Literaturfreunde immer ein seltener Schatz. In der That muß man Murr unter diejenigen Alterthumsforscher rechnen, die auch auf dem Gebiete der Musik zuerst die Bahn zu einer genauern Kenntniß des Alten brechen, und was er unternahm, vollendete er auch, und um ein gestecktes Ziel zu erreichen, opferte er der Wissenschaft Alles, Zeit und Geld. S.

Murschhauser, Franz Xaver Anton, geb. zu Elsaß-Zabern, war, wie er selbst in einem seiner Werke meldet, ein Schüler des berühmten Caspar Kerl, bei dem er bis zu dessen Tode, d. h. bis gegen 1690, den Contrapunkt studirte, ward dann Musikdirector am Collegiat-Stifte zu Unsern Lieben-Frauen in München, und starb endlich, nachdem er mehrere theoretische und praktische Werke, namentlich 4stimmige Vespern, verschiedene Orgelsachen, und eine Anleitung zur Figural- und Choral-Musik, herausgegeben hatte, im Jahre 1737. Er war ein Gegner von Mattheson, der ihn in der bekannten critica musica so hart behandelte, daß sein Ruf bedeutend litt. Indeß gehörte er immer doch zu den besseren Musikern seiner Zeit, was unter Anderen auch Riepel anerkennt. — Ein anderer aus dem vorigen Jahrhunderte noch bekannter Murschhauser, dessen Vornamen unbekannt geblieben ist, war ein vortrefflicher Tenorsänger, und stand zuletzt (um 1794) bei dem Schikaneder'schen Theater zu Wien. Vorher war er bei dem Döbbelin'schen Theater zu Berlin, und eine Zeitlang auch einmal (um 1784) als Cammersänger bei der Oper des Markgrafen von Schwedt angestellt.

Musagetes, wörtlich: Musenführer, ein Beiname Apollo's (s. d.), den man in neueren Zeiten aber auch wohl als Ehrenname hohen und einflußreichen Gönnern und Beförderern der Künste, wie dann auch großen Künstlern selbst, und namentlich Musikern, beilegt.

Musard, Francois Henry, der französische Strauß und Lanner, also der jetzigen Zeit dort, in Frankreich, beliebteste Tanzcomponist, lebt zu Paris, und besitzt auch, wie unser Wiener Strauß, ein eigenes und bedeutendes Orchester, mit welchem er öffentliche Musiken macht in Gärten und an anderen Orten, auch bei großen Bällen zu Tanz spielt und hierfür bis ins Unglaubliche theuer honorirt wird. Seine Geschichte ist uns bis jetzt unbekannt, und auch von seinen Tänzen, die, ebenfalls gleich denen von Strauß und Lanner, theilweise auf die verschiedenste Art arrangirt sind, kennt man in Deutschland nur erst sehr wenige. Nach der Versicherung Anderer ist er in diesem Augenblicke (1837) ein Mann von ungefähr 40 Jahren, und der Sohn eines früher bei der großen Oper zu Paris angestellten Flötisten, der auch einmal (1784) eine Sammlung Noels mit Variationen für 2 Flöten herausgab, im Ganzen aber kein besonders großer Künstler. Der Tanz allein ist sein Element; deshalb schrieb er denn bis jetzt auch wohl nichts Anderes. 33.

Muschietti, Signore, berühmter Sänger aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, Castrat, mit einer überaus starken und sonoren Contraaltstimme, stand um 1790 bei der großen italienischen Oper zu Berlin, und ward damals, in seiner Art, selbst dem großen Porporino gleich gestellt, ja hinsichtlich der Action und des eigentlich dramatischen Vortrags von Einigen sogar noch vorgezogen. Daß er gegen Ende des Jahrs 1793 auf einmal Berlin verlassen mußte, hatte er durch Aeußerungen revolutionärer Gesinnungen veranlaßt, die bei Hofe natürlich sehr mißfallen mußten. Er kehrte durch Frankreich in sein Vaterland Italien zurück, und war hier noch lange Zeit der Gegenstand allgemeinster Bewunderung. Uebrigens ist aus seinen späteren Leben nichts Specielles bekannt; selbst nicht einmal die Zeit seines Todes, oder wo er gestorben ist, findet sich irgendwo angegeben, und am Leben kann er schwerlich noch seyn, da er, als er in Berlin war, schon nicht mehr zu den ganz jungen Männern gerechnet werden konnte.

Musen. In der ganzen Mythologie, welcher Völker und Nationen auch, giebt es für den Musiker keinen interessanteren Gegenstand als die Musen. Hat er doch von ihnen selbst gleichsam den Namen empfangen, und verstanden die Alten auch unter Musik nichts Anderes als eben die Künste der Musen! — Das Stammland dieser Wesen, die besonders unter den Griechen allenthalben eine große Rolle spielten, scheint Aegypten gewesen zu seyn. Wenn in diesem Lande durch die Leier des Mercurius mit sieben Saiten (so viel nämlich Stammtöne oder Stammlaute sind) die große Weltenharmonie als Anklang des Weltenschöpfers versinnlicht ward, deren Töne Mercurius (die Priester) zuerst im Unendlichen vernahm und auf die Töne der Leier übertrug (s. auch Harmonie der Sphären), und wenn die Aegyptischen Priester der Reihe nach statt eines Loblliedes vor den Göttern auch die 7 Ur- oder Selbstlaute sangen und so den Inbegriff alles Wohllautes und aller Uebereinstimmung verherrlichten, so kann es auch nicht auffallen, wenn man Vorstellungen dieser Art auch noch manche andere Wendung gab und z. B. die Vorstellung von jenen Urlauten als Personen gedacht anknüpfte. Die sieben Buchstaben bedeuten, zwischen 2 Finger eingezeichnet, Hieroglyphenschrift einer Muse oder auch das Unendliche. Die

Buchstaben beziehen sich auf die Stammlaute, und die Finger vielleicht auf die Saiten, welche diese Laute hervorbringen. Demnach konnte das enge Verhältniß der Musen zu den Stammtönen nicht deutlicher ausgedrückt werden, als daß man die Buchstaben dieser Töne zum Schriftzeichen der Musen machte, und diesen letzteren dadurch auch einen Antheil an der von Mercurius erfundenen Leier zusicherte. Deswegen wurden sie auch im engen Verbande mit Mercur verehrt, ja sie sind vielleicht die 7 Laute oder Saiten selbst mit Persönlichkeit gedacht: Sängerinnen, wie sie Hesiod schildert, die mit jungfräulicher Stimme unablässig die Gottheit mit Liedern ergötzen, und den Anfang der Dinge und die Arbeiten der Schöpfung besingen. Und deshalb läßt sich in Rücksicht auf die Anzahl der ältern, d. h. Aegyptischen Musen auch annehmen, daß es deren nur 7 gegeben hat. Sie heißen: Nilo, Tritone, Asopo, Heptapole (od. Heptapore), Acheloïs, Titoplo (Tipoplo) und Rhodia. Es sind dies Namen von Gewässern, gleichsam als hätten damit die Länder angedeutet werden sollen, aus welchen die M. kamen. Anfangs hatte man auch keine Verschiedenheit der Verrichtungen einzelner Musen angenommen, sondern allen insgesammt die Olympische Musik zugeschrieben, daher denn die alten Dichter zuweilen auch sprechen, als habe es überall nur eine Muse gegeben, oder als habe eine für alle gegolten. Indessen kannte man in den ältesten Zeiten in Griechenland nur 3 Musen, die nach den verschiedenen an verschiedenen Orten ihnen beigelegten Verrichtungen auch andere Namen führten. Die von den Aloiden auf den Helicon gesetzten Musen nennt Pausanias Melete, Mneme und Aöde, um anzudeuten, daß man dem Nachdenken, der Erinnerungskraft und dem Gesange alle Cultur zugeschrieben habe. Plutarch erwähnt auch, daß man zu Delphi die 3 neben den neun dort verehrten M., in Bezug auf die Harmonie, Nete, Mese und Hypate genannt habe (man vergl. d. Art. Griechisches Tonsystem). Eumelus aber führt ihre Namen so an: Cephisso, Apollonis u. Borysthenis, und nennt sie Töchter Apollo's. Andere, wie Aratus, kannten deren vier: Arche, Melete, Thelxinoe (oder Thelxioppe) und Aöde, als Töchter Jupiters und der Nymphe Plusia. Noch Andere behaupten 5, Myrtilus 7, Crates 8. Am Pierus und zu Pimplea, dem Ursitze der Orphischen Schule, hatte man indessen einst nur 7 Musen; aber in der nämlichen Schule wurde in Ansehung ihrer Zahl eine bedeutende Veränderung vorgenommen, und dieselbe auf neun gesetzt. Eine andere Nachricht enthält ohngefähr dasselbe: die Leier hatte sieben Saiten; Orpheus aber, der Sohn der Calliope, führte 9 Saiten ein, von der Zahl der Musen das Verhältniß entlehnend. Nun bekannte sich die öffentliche Fabel zu neun Musen, denen Homer und Hesiod ihren Besitzstand für alle folgende Zeiten gesichert haben, so daß auch die Künstler nicht abweichen, so lange keine besondere Ursachen sie dazu nöthigen. Die Orphiker hatten ihren Musen den Aufenthalt zunächst um sich her, in Thracien angewiesen; die Cadmeer gaben ihnen Wohnungen in Böotien, wo sie bald am Helicon liebliche Tänze hielten und Lobgesänge der Götter ertönen ließen; dann sich wieder im Permessus badeten und in der Hippokrene. So bald die Leier, die von den Orphikern der Sonne zuerkannt worden war, dadurch nun auch an den Apollo kam, war auch der Schritt gethan, die M., die ihrer frühesten Bedeutung nach immer der Leier folgten, in die Begleitung Apollo's zu bringen. Sie mußten in der Nähe des Gottes seyn, der zu Delphi seinen berühmtesten Tempel am Fuße des Parnassus hatte. Hier siedelten sie sich nun an, und Apollo war der Anführer ihres Chors. Hesiod nennt diese neun Musen, die Töchter Jupiters und der Mnemosyne, neun Schwestern von gleicher Denkungsart, deren Lieblingsbeschäftigung eben

deshalb Gesang war. Unfern des Gipfels vom Olymp steht ihr Pallast. Mit Tanz und Gesang kamen sie nach dem Olymp zu ihrem Vater, der sie zu Göttinnen erhob und ihnen ihre Würde ertheilte. Ihre Namen sind: Clio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polymnia, Urania, Calliope (die wichtigste). Sie wurden die Göttinnen der Künste, aber diese Künste waren noch keine andere, als die, welche die Alten insgesammt unter dem Namen Musik begriffen. Daher waren auch alle Sänger und Citherspieler ihre und des Apollo's Lehrlinge. Der Inhalt ihrer eigenen Gesänge war das Lob der Götter u. der Ursprung u. die Geschlechte derselben sammt ihren Thaten. Sie sangen das Gegenwärtige, das Vergangene, das Zukünftige, Gesetze und Sittenvorschriften. Diese Gesänge sangen sie über der Tafel der Götter unter Tänzen ab. Auch Homer macht die M. nach alter Sitte nur zu Tafelsängern der Götter. Apollo spielte ihnen erst eine Strophe vor, und nun sangen und tanzten sie solche nach. Kurz Gesang und Tanz waren die gemeinschaftlichen Künste der Musen; daher bei den alten Dichtern und Künstlern auch eine einzelne M. angerufen oder dargestellt immer die andern alle zugleich in sich begreift. Einzelne Geschäfte und eigene bestimmte Verrichtungen wies man ihnen erst in neueren Zeiten an. Die besten Dichter und Künstler der Alten wissen von diesen Bestimmungen nichts. Horaz ruft bald Euterpen, bald Melpomenen, bald Calliopen an, und immer als Göttinnen der Musik (nach dem Begriffe der Alten). Jene neuere Erdichtung nun eignet der Clio die Geschichte, der Calliope das Heldengedicht, der Melpomene die Tragödie, der Thalia die Komödie, der Polyhymnia die Beredsamkeit oder vielmehr die rednerischen Geberden und Pantomimik, Uranien die Beschreibung des Laufs der Gestirne, der Euterpe die Flöte, der Terpsichore den Tanz, und der Erato die Gesänge der Liebe zu. So sind sie also nicht blos Göttinnen der Musik oder musikal. Künste geblieben, sondern Göttinnen aller schönen Künste und Wissenschaften geworden. Diejenige unter ihnen, welche dieser neueren Bedeutung nach den Musiker interessiren, haben wir unter ihren besonderen Artikeln auch noch besonders betrachtet, und wir können daher die Beschreibung ihrer Abbildung ꝛc. hier übergehen. — Ihren Sitz hatten diese 9, nun zu Göttern erhobenen, Musen besonders auf 3 Gebirgen: dem Pindus, dem Parnaß und dem Helicon. Hier und an andern Orten hielten sie sich bei heiligen Quellen auf. So waren auf dem Helicon die begeisternden Quellen Aganippe und Hippokrene, am Fuße des Parnasses die Quelle Castalia, auf einem Berge in Macedonien die Quelle Pimplea, in Böotien der Brunnen Libethrus. Von diesen ihren Lieblingsorten hatten sie auch die Beinamen Aganippides, Heliconiades, Parnassides, Castalides, Coryeides, Pimpleades, Pimpleä und Libetriades. Von ihrem alten Hauptsitze in Böotien, dem alten Aonien, heißen sie auch Aonides, und von einem ihrer vorzüglichsten Verehrer, Ardalus, auch Ardalides. Meist werden sie als reine Jungfrauen, schön gekleidet, mit Kränzen von Palmlaube oder Lorbeeren, auch Rosen und den Federn der Sirenen, dargestellt, und von Vergehen gegen ihre Keuschheit erzählt die Geschichte manche Fabel. Allein die Alten schreiben ihnen doch auch verschiedene Kinder zu. Unter anderen soll Calliope mit Oeagrus den Orpheus und Linus, Clio mit Pierus den Hyacinth, Terpsichore aber mit dem Flußgott Strymon den Rhesus erzeugt haben. So wurden auch die Corybanten ihre Söhne, und die Sirenen Töchter der Melpomene und des Achelous genannt. Weil sie Kunde der Vorzeit hatten, so wurden sie von den alten Dichtern, z. B. Homer und Virgil, auch besonders angerufen, wenn dieselben Dinge zu

erzählen hatten, die ein Werk des Gedächtnisses waren. In Rom hatten die M. verschiedene Tempel und einen heiligen Hain. Unter den Thieren waren ihnen die Schwäne, die Nachtigallen und die Heuschrecken heilig. Die Römer, zu welchen sich die Verehrung der Musen, wie überhaupt nach Italien, von Griechenland aus verbreitet hatten, nannten sie eigentlich aber Camönen (s. d.). Dr. Sch.

Muset, Colin, der sich durch sein Talent und seine außerordentliche Geschicklichkeit in der Kunst einst bis zu dem Grade eines Academikers von Troyes und Provins aufschwang, war Anfangs Nichts als ein armer Jongleur (s. d.), lebte also auch zur Zeit der Menestrels und Jongleurs zu Paris. Ein Marquis nahm ihn zu sich und sorgte dafür, daß sich seine großen Anlagen entwickelten. Arteaga führt in seiner Geschichte der Oper eine Strophe aus einer alten provencalischen Canzone an, worin Colins (unter diesem Vornamen war er zu seiner Zeit allgemein bekannt) Geschicklichkeit auf mehreren Instrumenten außerordentlich gelobt wird. Zu der Errichtung des Portals de St. Julien des Menetriers in Paris (jetzt in der Straße St. Martin) soll er beigetragen haben, und das daran befindliche Bildniß ihn vorstellen; allein die Form der Violine, welche dieses Bild in der Hand hält, läßt auf kein so großes Alter schließen, sondern deutet jedenfalls auf eine Person neuerer Zeit. Viele nennen ihn den Erfinder der Vaudevilles; mit mehr Recht aber wird er als der Erste angesehen, der Chansons á danser verfertigte. Einen seiner Chansons dieser Art theilt Laborde in seinem bekannten Essai mit.

Musette, lat. musa, ital. musetta, 1) eine Art von Sackpfeife, besonders diejenige, welche ehedem in Frankreich sehr gebräuchlich und mit einem Blasebalge versehen war. Als Instrument ist es denn auch der Name einer veralteten Orgel-Zungenstimme (franz. Bourbon), deren Pfeifen, mit zinnernem Schallstücke, von konischer aber sehr spitzig-auslaufender Form waren. Schlimbach und Wolfram verwechseln sie mit der ebenfalls als Orgelstimme ziemlich veralteten Schalmey (Chalumeau). — 2) Ein jetzt auch nicht mehr gebräuchlicher Tanz von lustigem, aber dabei doch naivem und schmeichelndem Charakter, der besonders zu ländlichen Lustbarkeiten bestimmt war. Er hatte eine mäßig geschwinde Bewegung; sein Vortrag war meist geschleift, und am gewöhnlichsten, jedoch nicht immer, stand er im $^6/_8$-, auch $^3/_8$-Takte. — 3) Ueberhaupt ein kleines Tonstück, ob Tanz oder nicht, welches viel Aehnlichkeit mit der Gique hat, aber langsamer gespielt wird als diese, und welches eine ganz beliebige Taktart, jedoch auch am gewöhnlichsten $^6/_8$-Takt hat, und ziemlich geschleift vorgetragen wird. Weil dieses Tonstück, das sowohl für Clavier allein als mehrere Instrumente gesetzt seyn kann, eine Nachahmung der Musik des Dudelsacks vorstellen soll, so bleibt gemeiniglich, wie bei der alten Leyer, der Baß immer auf der Stufe des Haupttones oder der Dominante liegen, wie bei solchen Sätzen, die man Orgelpunkt nennt. Uebrigens ist auch dieses Tonstück jetzt fast gar nicht mehr im Gebrauch, und ehedem bediente man sich dessen hauptsächlich als Zwischensatz in den sogenannten Parthien oder Suiten. a.

Musicirgedact, s. Gedackt.

Musicirstimmen, nennen die Orgelbauer solche Stimmen in der Orgel, die, im sog. Cammerton gestimmt, blos zur Begleitung der Kirchenmusiken benutzt werden. Indessen trifft man sie jetzt nur noch sehr selten.

Music-Baß, steht als 16füßige Stimme in der luther. Hauptkirche St. Elisabeth zu Breslau.

Music-Gedact, s. Gedackt.

Musik. 1. *Im Allgemeinen.* Nach Plato ist der Name Musik für unsere Kunst zunächst von den Musen (s. d.) entlehnt. In Folge der Verrichtungen dieser verstanden denn die Alten, und namentlich die Griechen, unter Musik (μουσικη) auch alle sogenannte Musenkünste, das heißt alle diejenigen Künste, in denen das musikalische Element, der Ton und Rhythmus in der Zeit vorwaltet: die eigentliche Ton-, Dicht- und Redekunst. Und daher setzt auch Plato sie der Gymnastik entgegen, als der Kunst im Raume, und fanden die alten musikal. Wettstreite (αγωνες μουσικοι) in allen jenen 3 Künsten statt. Späterhin indeß ward der Name Musik und musikalisch blos auf die Kunst, durch Töne das Gemüth mit Wohlgefallen zu bewegen, beschränkt, also auf die Kunst, deren Werke blos aus Tönen bestehen, die sich in dem Gebiete der Zeitformen bewegen und daher auch besonders von der Zeit abhängig sind. Damit ist aber noch nicht Alles gesagt: um sich einen ganz vollständigen und richtigen Begriff von dieser Kunst zu machen, muß man bis auf ihren ersten Ursprung in der Natur zurückgehen. Dadurch wird es klar, daß wir diese Kunst fast täglich noch, und immer in neuen Formen und Weisen entstehen sehen, wie wir denn auch den ganz rohen Naturgesang noch in diesem Augenblicke bei allen halb wilden Völkern antreffen. Man sehe z. B. d. Art. Eskimo. Die Natur scheint eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Herzen u. dem Gehöre gestiftet zu haben. Jede Stimmung kündigt sich durch eigene, ihr angehörige Töne an (s. Ausdruck), und eben diese Töne erwecken in dem Herzen Derer, die sie vernehmen, dieselbe Empfindung, aus welcher sie entstanden sind, ohne daß der Verstand über diese Wirkung Rechenschaft zu geben vermag. Deshalb ist die M. denn auch im Grunde die geistigste unter allen Künsten, und sollte in diesem Sinne noch höher gestellt werden als die Dichtkunst, welche nur mit dem Verstande erkennbare Stimmungen des Gemüths darzustellen vermag, da hingegen die M. ganz unerklärliche Empfindungen und Ahnungen ausdrückt und gleichsam wie eine Universalsprache durch alle Zeiten und Völker von der ganzen Welt verstanden wird. Darum steht sie auch in ihrer Grundidee schon höher als die Malerei, die blos sichtbare Gegenstände darstellen und nur durch deren geistreiche Zusammenstellungen auf das Gemüth des Beschauers wirken kann, der noch dazu, soll sich dieser Fall ereignen, auf eben dem Standpunkte der Cultur stehen muß, auf welchem der Künstler selbst, der Maler, bei Schaffung seines Werks stand; die Musik hingegen übt ihren Einfluß sowohl auf den rohen als gebildeten Zuhörer aus, wenn auch in verschiedenen Graden. Soll nach dieser Seite der Kunst hin, in Beziehung auf die Allgemeinheit des Eindrucks, eine Vergleichung der Musik getroffen werden, so könnte solche am schicklichsten wohl noch mit der Baukunst geschehen, die auch auf Jedermann wirkt, natürlich auf den Einen mehr, den Andern weniger. Darnach ergeben sich nun auch die Gränzen, innerhalb welcher die Musik ihre Werke geltend machen darf, und die Tendenz, die dieselben haben müssen, wenn sie ihre Eigenschaft als wahre musikalische Kunstwerke nicht verlieren sollen. Davon jedoch mehr im folgenden Artikel. Hier nur noch Einiges über die Mittel, mit welchen die Musik jene ihre Wirkungen ausübt, und die verschiedenen Gestaltungen und Gebiete, in und auf welchen ihre Leistungen zur Erscheinung kommen. In Beziehung auf erstere, die Mittel, unterscheiden wir zunächst, außer dem urersten musikal. Ausdrucksmittel, dem Tone für sich, Melodie und Harmonie; jene ist gleichsam die Seele der Musik, eine Reihenfolge hoher und tiefer Töne, welche eine Empfindung ausdrücken und diese Empfindung bei dem Hörer erwecken. Die Wirkung der Melodie wird verstärkt, wie

bei der Poesie, durch den Rhythmus, der schon in unsrer Organisation durch den Pulsschlag ersichtlich begründet ist. Die Harmonie entsteht durch die gleichzeitige Verbindung mehrerer Melodien, dergestalt nämlich, daß dieselben Unruhe oder Sehnsucht nach einer Tonverbindung erwecken (wir erinnern an Dissonanz), oder wohllautend völlig beruhigend erklingen (Consonanz, man sehe aber auch den Art. Accord). Diese drei Haupttheile bilden den eigentlichen und wesentlichsten Bestand unsrer heutigen Musik. Natürlich brauchten wir uns hier nicht insbesondere bei denselben weiter aufzuhalten, da sie, wie auch alle die folgenden in diesem Aufsatze noch berührten Hauptgegenstände, unter ihren eigenen Artikeln so ausführlich als nöthig besprochen worden sind. — Von wissenschaftlicher Seite betrachtet zerfällt die Musik in Theorie u. Praxis. Die Theorie beschäftigt sich zunächst mit der Entstehungsart der Töne selbst; mit der Beschaffenheit der Werkzeuge, womit dieselben hervorgebracht werden, der Dauer, Zurückwerfung, Verbreitung, Modification und Sympathie der Töne, kurz mit Allem, was wir zusammen genommen die Akustik nennen, von welcher die Lehre vom Instrumentenbau gewissermaßen den eigentlich praktischen Theil bildet. Dann beschäftigt sich ferner die Theorie mit dem äußern Maaß der Tonkörper und ihren Größenverhältnissen gegen einander, der Canonik. Seit nämlich Euler auch seinen Scharfsinn auf Musik richtete, hat man eingesehen, daß dieselbe wohl ein Recht hat, unter den mathematischen Gesichtspunkt aufgenommen zu werden, obschon sie in solcher Richtung noch bei weitem nicht völlig ausgebildet ist. Sie bewegt sich nämlich nicht blos in dem Elemente der Zeit, sondern auch des Raumes, und auf eine Art, daß sie wirklich im Sinne der Mathematik ausgemessen werden kann. Ihre Töne sind in Bezug auf die Dauer, abgesehen von ihrer übrigen Beschaffenheit, Zeitgrößen, welche von der Ganzheit, der ganzen Note, bis zum 128=Theil, und in thesi noch weiter, in einer absteigenden geometrischen Progression stehen, deren Exponent immer 2 ist. Eben so sind ihre Taktarten durch Brüche ausdrückbar, welche in Zahlen anzeigen, wie viele Theile von der Zeiteinheit in jedem Taktabschnitt enthalten sind. Und im Element des Raumes lassen sich ihre Töne als Schallgrößen betrachten, ihre Entfernungen von einander in der Scala (dem ideellen Raume von Höhe und Tiefe) werden in Zahlen ausgedrückt, die auf eine mathematische Eintheilung dieses ideellen Raumes sich beziehen (Octave, Septime, Sexte ꝛc.). Aehnliche Verhältnisse finden ja auch unter den Stimmstufen von Discant bis Baß und unter den Tonarten (Klanggeschlechten) statt. In der Instrumentalmusik hängt die Höhe und Tiefe der Töne von den Verhältnissen der Stärke, Länge und Anspannung der Saiten, der Beschaffenheit und der Entfernung der verschließbaren Schallöffnungen und dergl. m. ab, und alle diese Verhältnisse lassen sich nach mathematischen Regeln bestimmen und ausmessen. In dieser Regelmäßigkeit ihrer Bewegung im Raume und in der Zeit, man kann sagen: in der mathematischen Meßbarkeit ihrer wesentlichsten Schritte in jenen beiden elementarischen Anschauungsformen liegt auch ihr Hauptunterschied von der lebendigen Rede und vielleicht der erste und hauptsächlichste Grund ihrer größeren Wirksamkeit auf unser Nervensystem. Dagegen entbehrt sie natürlich der Freiheit, womit die lebendige Rede im Elemente der Zeit und im Gebiete des Schalles sich bewegt, und darin dürfte die letzte Ursache des Umstandes zu suchen seyn, daß sie unsere Empfindungen nicht so fein abstufen und schattiren kann, als die lebendige Rede mittelst unsers Vorstellungsvermögens vermag. Sie erregt Empfindungen auf einem mehr physischen als psychischen Wege und überbietet die Qualität der Wirkung,

deren die Rede fähig ist, durch Quantität, Stärke und Dauer. Davon indeß mehr im folgenden Artikel. Das Dritte, womit die Theorie der Musik sich beschäftigt, sind die Regeln, nach welchen die Töne einzeln oder zusammen verbunden werden, die Melodik und Grammatik, Generalbaß ꝛc. oder was man gewöhnlich unter Theorie der Tonsetzkunst versteht; und viertens endlich die Philosophie des Schönen in der Tonkunst, oder die musikal. Aesthetik. Die praktische Musik beschäftigt sich im Allgemeinen mit der Darstellung der Töne, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden sollen. In dieser Darstellung nun aber unterscheiden wir: Erfindung und Ausübung, jene ist die innere, diese die äußere Darstellung; jene ist die erste Verbindung der Töne zu Tonstücken, die eigentliche Tondichtung (Composition, Setzkunst), diese der Vortrag der Tonstücke, daß die Töne mit dem Ohre wahrgenommen werden (Execution, Ausführung, Darstellung ꝛc.), und solcher zwar entweder nun mit der menschlichen Stimme (Gesang) oder mit Instrumenten, oder mit Beiden zugleich. Hier kommen wir auf die verschiedenen Gestaltungen, Weisen und Gebiete, in und auf welchen die Werke der Tonkunst zur Erscheinung kommen können. Nach der verschiedenen Beschaffenheit und Bestimmung der Tonstücke theilt man nämlich die praktische Musik wieder ein: a) in solche, die blos für den Gesang bestimmt ist, oder eigentlich in welcher sich Dichtkunst und Musik vereinigen (Vocalmusik); oder b) in solche, wo blos mittelst eines oder mehrerer Instrumente, ohne Mitwirkung der menschlichen Stimme oder des Gesanges, Empfindungen und Seelenzustände ausgedrückt werden (Instrumentalmusik, die Einige auch zum strengeren Unterschiede von der Vocalmusik die reine Tonkunst nennen, die wieder in verschiedene Classen zerfällt, wie wir unter ihrem Art. angeführt haben); und c) solche, wo die Musik die Gebehrden und rhythmischen Bewegungen des menschlichen Körpers unterstützt (Pantomime, Tanzmusik). Wird die Instrumentalmusik von mehreren Blasinstrumenten, ohne Saiteninstrumente, ausgeführt, so heißt sie auch wohl Harmoniemusik. Eine andere Abtheilung der praktischen Musik ergiebt sich aus der rhythmischen und unrythmischen Bewegung der Töne gegen einander, wo entweder die verschiedenen Stimmen eines Tonstücks gleichzeitig und in gleichen Tongrößen, ohne besondere Takteinschnitte fortgehen (Choralmusik), oder wo die verschiedenen Stimmen einander in längern oder kürzern Takttheilen gegenüber stehen, mit melodischen Nebennoten vermischt und diese ungleichartigen Takttheile durch den angenommenen Hauptrhythmus vereinigt sind (Figuralmusik). Zuletzt zerfällt die Musik, nach Maaßgabe der verschiedenen Style oder des besonderen Ortes, wo sie, oder endlich des besonderen Zweckes, zu welchem sie ausgeführt wird, a) in Kirchen- oder auch sog. geistliche Musik, die religiöse Gefühle ausdrücken und den kirchlichen oder auch anderen Gottesdienst verherrlichen soll; b) in Theater-Musik, die nun entweder blos als Einleitung oder Zwischenspiel die Gemüthsstimmung des Zuschauers herbeiführen soll, welche zum rechten Genuß des Theaterstücks erforderlich ist (Entreakt, Ouverture ꝛc.), oder auch in der Oper und den Singspielen (mit ihren mancherlei Abtheilungen) mit Hülfe des Vereins von Vocal- und Instrumentalmusik die Seelenzustände der handelnden Personen ausdrückt, oder endlich im Ballet und in der Pantomime das Gebehrdenspiel und die rhythmischen Bewegungen der Darsteller, das heißt Tänzer und Mimen, unterstützt; c) in Cammer- oder Concertmusik, wo sie zur Ausübung ausgezeichneter musikal. Fertigkeiten (Virtuosität) sowohl der Singstimme als auf Instrumenten dient, oder blos zur Unterhaltung und zum

Ausdruck vermischter Empfindungen bestimmt ist; und d) in Kriegs- oder Militärmusik, als welche sie den Muth des Kriegers anfachen und beleben, oder die rhythmischen Bewegungen desselben im Marsche erhalten und unterstützen soll. Auch sogar nach den verschiedenen Ländern, wo besonders sich der Geist der M. nach der unter sich verschiedenen National-Individualität anders zeigt, unterscheidet man die Musik und spricht von einer deutschen, italienischen und französischen, einem deutschen, ital. und franz. Style in der Tonkunst. Wie gesagt, sind alle diese verschiedenen Arten und Gattungen von M. hier in unserm Buche unter ihrem eigenen Artikel besonders erklärt und abgehandelt, wo also nachgelesen werden mag. In Beziehung auf den letzteren Punkt vergl. man auch den Art. Styl und Schule. Und damit können wir wohl die allgemeine Betrachtung unsers großen Gegenstandes schließen.

Musik. II. Als schöne Kunst insbesondere u. vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet. Um eine Sache nicht zweimal zu sagen, müssen wir bitten, hier zuvor noch das nachzulesen, was schon unter dem Art. Kunst über Musik im Allgemeinen in dieser Beziehung (besonders pag. 266 ff. des vierten Bandes) beigebracht wurde; denn darauf uns beziehend fahren wir hier weiter fort. Wie alle Künste, hat auch die Musik ihre innere Begründung in der Menschennatur selbst; keine andere aber ist so innig in der Menschen eigentlichstes Wesen verwebt, so offenbar aus ihm selbst hervorgegangen und wieder darauf gerichtet, als sie, die M. Schon darin, daß dieses Wort aus dem griechischen Worte μουσα ohne weiteren Zusatz entlehnt wurde, während man allen anderen Künsten, welche als Geschenk der Musen angesehen wurden, einen Eigennamen gab, liegt eine Andeutung, daß der hohe Rang der M. unter den übrigen Künsten schon in den frühesten Zeiten eingesehen und anerkannt wurde, wie sie denn auch in der Reihe der sog. sieben freien Künste der Alten (Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Musik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie) in einer sinnigen Centralstellung gerade mitten zwischen den übrigen steht. Auch ist in neueren Zeiten von allen diesen Künsten blos die M. in das Gebiet des Lebens übergegangen, und für dieses ist blos das geeignet, was nicht nur als Erzeugniß der auf einen bestimmten Zweck gerichteten productiven Kraft des Menschen in die Erscheinung tritt, sondern auch die ästhetische Vernunfterforderung an sich befriedigt. Hiernach sind künstlerische Productionen um so reinere (schöne) Künste, je weniger ein anderer Lebenszweck, zu dessen Erreichung Künste erfordert u. geübt werden, sich vorwaltend dabei geltend macht. Betrachtet man die Poesie, deren Stoff lediglich der menschliche Gedanke selbst ist, als ein eigenes, noch höheres geistiges Vermögen, als das wirklich künstlerische Wirken, so bleiben für die eigentliche Sphäre der reinen schönen Künste blos die M. für das Ohr und die Mimik für das Auge übrig; Alles was man sonst noch zu den schönen Künsten rechnet, Malerei, Orchestik ꝛc. ist gemischter und daher untergeordneter Art. Nun bedarf aber die Mimik vorzugsweise eines äußeren räumlichen Stoffes, während die Musik wieder lediglich ihr Object im Innern, in den, wenn auch von Außen, nach physischen Gesetzen des Schalls angeregten, doch im Gehörorgane selbst sich bildenden Tönen hat, und zwar hier zum Wenigsten in der Wahrnehmung der einzelnen Töne selbst, vielmehr hauptsächlich und zunächst in ihrer Vergleichung und Untersuchung des Uebereinstimmenden wie des Abweichenden. Indeß beruht die M., wie wir schon im vorhergehenden Artikel nachwiesen, als schöne Kunst, auf allen 3 Elementen derselben, der Melodie und Harmonie und dem Rhythmus. In allen diesen ist ein Mannigfaltiges, durch

den Gehörsinn und auch das innere Gefühl Unterschiedenes, in einer dasselbe verbindenden Einheit betrachtet, so daß die Natur selbst hier gleichsam sich dem Kunstgesetze der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit unterworfen zu haben scheint: in der Melodie ein im Aufeinanderfolgen zu einem gefälligen Ganzen sich Verbindendes; in der Harmonie ein gleichzeitig in unterschiedlichen Tönen Hervortretendes; und im Rhythmus ein gleichartiges, in gemessenen Zeiträumen Wiederkehrendes. Es ist nicht der Verstand, der hierbei vergleicht oder zählt und Gesondertes in seinen Beziehungen zu einander erkennt und verbindet, sondern es ist ein eigenes, dem Sinne selbst verliehenes Auffassungsvermögen; aber die Befriedigung, welche der Geist in diesem Auffassen findet, wird dadurch eine vollendete, daß der Verstand auf Zahlenverhältnissen beruhende Bestimmungen nachzuweisen vermag (man sehe den vorhergehenden Art.), die mit jenen Verbindungen des innern Sinnes in der genauesten Uebereinstimmung stehen und andeuten, daß der Grundcharakter der Musik ein universeller in der Natur und die M. selbst eine Manifestation der allgemeinen Naturordnung, nur in besonderer Weise, ist. Dies beweist auch die Idee einer Harmonie der Sphären (s. d.), welche die Pythagoräische Schule faßte. Man hat behauptet, daß die Menschen die M. von Thieren oder auch von Lauten im allgemeinen Naturleben, z. B. von Tönen, welche der Wind zufällig hervorbringt, gelernt, diese nämlich nachgeahmt haben, und daß dann erst, aber auch auf gleiche oder doch ähnliche Weise, die M. ausgebildet worden sey. Allerdings kann der Nachahmungstrieb des Menschen auch hier sich geltend gemacht haben; allein wir behaupten, die M. entstand mit dem Menschen. Dieser bedurfte sicher jenes nicht, um eine Grundlage für die Erfindung der Musik zu erhalten. Der Bau des menschlichen Sprachorgans ist, dem angebornen Triebe des Menschen, durch die Sprache sich Anderen verständlich zu machen, sein Innerstes zu offenbaren, entsprechend, auch für die Modulation der Sprache geeignet; gleichzeitig mit der Sprachbildung in Worten tritt, auch ohne Anleitung, eine Modulation der Stimme hervor, zu deren Ausbildung der Mensch durch Naturtrieb angeregt wird. Jede rohe Sprache ist zugleich auch M. in roher Grundlage. Jede noch so wilde Nation hat, so wenig sie einer Sprache ermangelt, immer auch mehrere dieser Töne sich zu eigen gemacht, die einem mit lebhaften Gefühlen begleiteten Gedanken sich anfügen. Dahin gehören selbst das Schnalzen mit der Zunge, das Pfeifen mit den Lippen und mehrere unterschiedliche, oft nicht nachahmbare Weisen, welche bei einzelnen Nationen mehr als Betonung, als eine wirkliche Articulation, in das Material ihrer Sprachen eingehen. Auch dem Menschen allein nur gehört die Musik als Kunst. Wenn Thiere Empfänglichkeit für Töne zeigen, so ist solche doch nur der Ausbildung des Gehörsinns analog, zu welcher der Mensch schon auf der tiefsten Stufe seiner Entwickelung gelangt. Das Ohr des Kindes, wie des rohen Naturmenschen, ergötzt sich an Klängen, wie das Auge an Licht und bunten Farben, ohne sie in Beziehung zu einander aufzufassen. Bis dahin erhebt sich auch wohl das Empfindungsvermögen von Thieren, das vorzüglich dann ein verstärktes Interesse an Tönen nimmt, wenn verwandte Gefühle, wie bei der Anlockung zur Fütterung durch Töne, sich daran knüpfen (man sehe auch den folgenden V. Artikel). Ein solches Auffassen von Klängen aber ist noch nicht Sinn für Musik, sondern höchstens nur Grundlage desselben. Die wirkliche Empfänglichkeit für M. beruht auf einem Combinationsvermögen, das mit der Vernunft in ein und derselben Einheit wurzelt. Dies erhellt besonders auch daraus, daß die Ausbildung des Sinnes für M. mit andern Entwickelungen des Geistes parallel geht, unter welchen

die Vernunft immer mehr in ihrer Höhe hervortritt. Es erscheint daher auch M. in dem innigsten Vereine mit Poesie, die eigentlich dann, in diesem Vereine, erst aus der Tiefe des Gemüths in das äußere Leben gelangt. Denn den vollsten Eindruck auf die Gemüther macht die Poesie doch nur als Lied im Gesange. Daher auch das Rhythmische, das für jedes Gedicht auch schon in der Composition gefordert wird, eben so die Wohlgefälligkeit, welche dem Gedichte der Reim giebt, der, wie auch das Rhythmische, schon in der Recitation eines Gedichts das Gemüth auf eine befriedigende Weise anspricht und auch schon hier eine entsprechende Modulation der Stimme fordert, die zum Gesang den Uebergang macht. So wie aber Musik in engster Verbindung mit der Poesie ist, so findet sie auch überall im Leben da einen heimischen Boden, wo Tiefe des Gefühls vorherrschend und die Einbildungskraft und durch sie das ganze Leben höher angeregt ist. Indem das Gefühl sich mit gleich regem Triebe anzudeuten strebt, als der Verstand, wenn dieser Anderen Gedanken mittheilt, wird die Sprache zum Gesang, der eigentlichsten Musik des Menschen, wo er sein eigenes musikal. Instrument ist, und welchem er in Benutzung der Instrumentalmusik nur eine Erhöhung des Eindrucks beizufügen strebt, so wie auch jede Instrumentalmusik den noch nicht für die Lebhaftigkeit des Eindrucks abgestumpften Menschen immer auch zu eigener Thätigkeit, wo nicht in Begleitung mit der Stimme, doch zu entsprechender rhythmischer Körperbewegung, so insbesondere zum Tanz anregt, wodurch sich die innere Gemüthsbewegung auch äußerlich andeutet. Je mehr dann der Tanz ein künstlerischer ist, desto entsprechender wird er der Musik und ihrem Ausdruck fürs Auge, sowohl rhythmisch im Takte, als harmonisch und melodisch in der Grazie und den Configurationen der gleichzeitigen oder sich folgenden Körperbewegungen. Blos durch seine Natur geleitet, hat also der Mensch, auf allen Stufen der Cultur, da in seinem Leben M. eingeführt, wo sein eigenes Gefühl kräftig aufgeregt ist, oder wo es auf Anregung kräftiger Gefühle Anderer ankommt; so besonders als kriegerische und Fest-Musik, und Nichts ist so im allgemeinen Dienste des wechselnden Lebens als Musik. Doch wenn sie in den meisten dieser Fälle mehr oder weniger von ihrer eigentlichen Kunsthöhe herabgezogen wird, so feiert sie ihren höchsten Triumph, und bewährt sie sich in ihrer eigenen Glorie dann, wenn sie sich dem Himmlischen zuwendet und hier zu einem der kräftigsten Anregungsmittel religiöser Gefühle wird (Kirchenmusik), oder wenn sie da erscheint, wo die Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive alles Thuns und Treibens, und über jenes wahrgenommene höhere Walten thätig wird, welches, aus tiefem Hintergrunde aller Verkettungen der Dinge hervorleuchtend, die Wörter „Vorsehung, Fügung, Schicksal" ꝛc. alle nur unvollkommen bezeichnen (Theatermusik, Oper), daher sie auch in dieser ihrer Richtung die höchste Ausbildung fand. Bis wie weit aber die künstlerischen Leistungen in der Musik bei der Höhe, welche diese in unserer Zeit erreicht hat, noch ferner gesteigert werden dürften, ist schwer zu bestimmen. Mit fortschreitender Erhebung zu ihrer vollendeten Ausbildung hat sie aber längst schon immer mehr und mehr gleichsam einen mysteriösen Charakter angenommen. Es wird nämlich, um sie in ihrer wirklichen Eigenthümlichkeit und in ihrer reinen Einwirkung auf das Gemüth ganz zu erfassen, eine nur wenigen Menschen verliehene höchst glückliche Organisation des Gehörsinns erfordert, und man kann sagen, daß die Natur für die höheren Mysterien der Tonkunst nur einzelnen Menschen die Weihe zu ertheilen sich vorbehalten hat. Wahrlich die Graduationen des Menschenohres in seiner Empfänglichkeit für die Macht der Töne sind zu groß, daß es in der

That Menschen giebt, welche in der Musik durchaus Nichts als Klänge hören, deren Verbindung und Wechsel ihnen völlig gleichgültig bleiben, und die sich auch bei der kürzesten und leichtesten M. langweilen, wenn sie derselben ihre besondere Aufmerksamkeit widmen sollen. Auf den mittleren Stufen dieser Leiter musikal. Empfänglichkeit befinden sich die meisten Menschen; sie erheben sich noch zu einigen höheren, wenn sie selbst M. cultiviren und wenigstens ein musikal. Instrument mit einiger Fertigkeit spielen, oder wirklich in künstlerischer Art zu singen vermögen. Die höchsten Stufen aber werden nur von den Wenigen erstiegen, welche die Kunst selbst sich zu Günstlingen erkohr, und die dann auch der eigene Trieb zur Composition musikal. Stücke oder zur Virtuosität, im Gesange oder auf Instrumenten, leitet. Die große Classe von Musikfreunden, welche eine musikal. Kunstleistung versammelt und in Verein bringt, fordert meist zu dem, was ihnen durch die Musik selbst geboten wird, noch Etwas zum Geistesgenuß, und fehlt dies, so vermißt sie Etwas, mit dem vereint die Musik erst ihre ganze wahre Allmacht auf die Gemüther ausübt. Hierin ist schon die Ueberlegenheit der mit Gesang, und zwar mit einem verständlichen, dem Geiste zusagenden Gesange begleiteten Musik über bloße Instrumentalmusik begründet, die dann, wenn die M. zugleich noch mit dramatischer Handlung verbunden ist, noch entschiedener hervortritt. Hier wird dann das Interesse, welches die sinnliche Wahrnehmung an dem neben der M. Gebotenen faßt, leicht ein dem Interesse an der M. selbst überwiegendes, und diese wird, in dem Grade, als sie jenem dienstbar wird und von ihrer Kunsthöhe herabsteigt, von verbreiteter, allgemeinerer Wirkung. Man weiß, wie schnell eine leichte gefällige Melodie eines nicht immer als Dichtung sich auszeichnenden Liedes unter dem Volke sich verbreitet. Das eigene Vermögen musikal. Productionen, die zum Volksgesang sich eignen, ist zwar ein der eigentlichen Kunstleistung, da wo Tiefe oder Höhe erstrebt wird, entgegenstrebendes, gleichwohl aber ein genialer Anflug, indem es nicht von gewöhnlichen Componisten hervorgerufen und geübt werden kann, sondern, wenn auch im Grunde nur auf höchst Oberflächliches gerichtet, eine eigentliche Kunstweihe, wenigstens eine momentane Begünstigung der Muse voraussetzt. Was aber die M. besonders im Kunstleben hoch stellt, ist ihre Unfähigkeit, der moralischen Würdigung eine Blöße zu geben (vergl. auch den Art. Schönheit). In dieser Hinsicht erscheint sie als eine wahre Uranide. Musik kann wohl mit Ueppigkeit, Frivolität und allen Greueln in Verbindung gebracht werden, durch welche der Mensch sich moralisch entwürdigt; aber sie selbst kann nie der Ausdruck von etwas Unmoralischem seyn. Das Obscöne kann in Gemälden, in Dichtungen, Tänzen ꝛc. zur Schau gestellt werden, aber nicht in der Musik, die höchstens nur den Scherz und die Fröhlichkeit, überhaupt das Leichte im Leben, eben so wie im Gegentheile das Ernste und Schwere, aber auch hier nur das Kräftige in dem Menschen, wie seinen Schmerz, andeutet, aber wenn das Eine oder das Andere mit etwas der höheren Menschennatur Entgegengesetztem verflochten wird, dasselbe nur begleitet, nicht aber selbst daran Theil nimmt. Man sehe den Art. Ausdruck. Nur Disharmonie für sich ist der reine Ausdruck des Unmoralischen; in der M. aber geht diese lediglich in so fern ein, als sinnlich Mißfälliges unvorzügliche Ausgleichung in der Wiederaufnahme und dem Wiederübergang in Harmonie findet. Disharmonie mit bleibendem Eindrucke ist Gegensatz der Musik, Negation ihrer selbst. Daher endlich auch die Macht der Musik in Wiederherstellung eines im Gemüthe verlornen Gleichgewichts, oder der Seelenharmonie, um derentwillen sie auch als Heilmittel physischer Krankheiten, oder auch beim Kampfe mit gemüth-

lichen Störungen, zur Verwahrung dagegen, wie zur Wiedererlangung von Gemüthsruhe, mit großem Vortheil benutzt wird, welche Macht ihr ja auch die Alten zuerkannten. Daher hat denn auch die M. vor allen Lebenserheiterungen den Vorzug, daß sie nicht durch Unmaaß neue Störungen in das Leben bringt, denn die Möglichkeit der Ablenkung von Berufspflichten durch zu sehr genährte Liebhaberei für M. kann ihr so wenig zur Last fallen, als jeder andern Zuneigung zu einem an sich Guten, wie Wohlthätigkeit, Gatten- und Kinderliebe, Frömmigkeit, und was sonst den Menschen im Leben adelt, wenn der Mensch dem Zuge dahin sich rücksichtslos überläßt. Das directe Lossteuern auf Moralien verfehlt indeß auch stets das rechte Ziel der Kunst; unvermerkt nur soll diese wirken auf die Ausbildung der Menschheit, und so thut es auch die lebendige Musik, wenn man darin nur rein den Gesetzen des Schönen folgt; wieder aber besonders in der Verschmelzung mit der Poesie. Ein einfach schönes Lied, eine Melodie aus den Tagen der Kindheit weckt des Greises starrende Jugendträume, zaubert ihm in wenigen Takten seine schönsten Rosenauen wieder hervor, über welche die mannigfachen Stürme halber Jahrhunderte entblühtend und entblätternd hinweggeweht haben; eine mit dem Daseyn verwachsene National-Melodie ruft, auch in weitester Ferne, unter den glücklichsten Umständen, alle Sehnsucht wieder wach nach der theuren geliebten Heimath und regt die schönste, heiligste Liebe zum Lande der Väter auf. So mahnet mächtig an diese den Engländer sein Rule Britannia, den Schweizer der Kuhreigen, den Spanier sein Fandango u. s. w. Und auch aus solchen Gründen denn, wiederholen wir schließlich, haben Poesie und Musik in der genauen Würdigung der Künste die erste Stelle, stehen einander passend gegenüber; Poesie ist die Kunst des Geistes, Musik die Kunst der Seele; jene beruht mehr auf Denken, und diese auf Empfinden; Beide aber, Gefühl und Gedanke, erregen sich wechselseitig und bilden zusammen erst ein vollkommenes Ich.

Musik. III. *Verhältniß derselben zu den übrigen schönen Künsten.* Auch dieses Verhältniß ist bereits, so weit die Musik sich von allen übrigen schönen Künsten *unterscheidet*, sowohl in dem Artikel *Kunst*, namentlich wo dort von der *Eintheilung der schönen Künste* die Rede ist, als auch in dem vorhergehenden Aufsatze, so viel als hier wohl nöthig angedeutet worden; und es bleibt uns daher nur noch übrig, darzuthun, wie und wo wieder die M. auch mit dem Wesen der übrigen Künste zusammentrifft, also die Aehnlichkeit oder vielmehr *Gleichheit*, die sie wieder mit diesen hat. Auf den ersten Blick scheint die Frage beantwortet mit dem einen Grundsatze, daß *alle* schöne Kunst ein Inneres muß zum Ausdruck bringen in sinnlich vollkommner Erscheinung, oder daß der Zweck, das höchste Ziel aller schönen Kunst ist die Veredlung der Menschheit. Allein bei näherer und sorgfältigerer Betrachtung genügt das nicht, denn es ist damit noch keineswegs ihre innerliche Uebereinstimmung, die Gleichheit in den Werken ihres Wirkens nachgewiesen, und mit dieser erst ist das ganze Verhältniß der Musik zu den übrigen schönen Künsten ergründet. Bei solchem Beginnen müssen wir uns nothwendig auf den für *alle* schönen Künste allein wahrhaften Standpunkt der inneren Vorstellung stellen, denn die Kunst überhaupt hat es nie mit den Dingen selbst, sondern nur mit den Vorstellungen davon zu thun. Nicht die Welt selbst, so fern sie ist, stellt sie dar, sondern nur, so fern sie von einem bestimmten Gemüthe aufgefaßt und von der Fantasie angeschaut wird. Und jedes Kunstwerk nun hat den Zweck, den Eindruck zu erneuen, den eine Sache auf die Fantasie des Künstlers hervorgebracht hat, und sie so darzustellen, wie er glaubt, daß sie am wahrsten

und am schönsten auf Jeden wirken müßte. Alle Kunst geht auf das höhere, geistige Leben, das die Welt gewährt, welches sie wiedergiebt, nicht, so fern diese blos die Sinne berührt, sondern in so fern sie in die Seele kommt, und innere Regung wird. Bei diesem Leben, das sich in der Vorstellung erneuert und eine Beschäftigung der Fantasie wird, kann vom Innern und Aeußern, wenn man die Kunst in ihrem Mittelpunkte erfassen will, gar nicht mehr die Rede seyn. Die Fantasie schaut auf jede innere Regung herrschend hinab, diese mag erst äußerlich veranlaßt, oder selbst innerlich entsprungen seyn; auch die lebhafteste Empfindung in der Kunst soll uns nicht zur Handlung fortreißen, sondern wieder zur Vorstellung werden, die von der Fantasie beherrscht, in der Verbindung mit anderen Vorstellungen überschaut und als Schönheit genossen wird. Daß aber wirklich auch die Kunst, und wie sehr, die Ueberzeugung durch Wirklichkeit meidet, beweist am deutlichsten die körperlichste von allen Künsten, die Bildhauerei, die doch die Gegenstände selbst sogar zur Anschauung hinstellt; auch die Malerei, und diese zwar unmittelbar, indem sie zauberisch auf einer bloßen Fläche die Vorstellung von einem Körper erweckt. Und damit stimmt denn endlich auch die Musik vollkommen überein. Auch in ihr dient alle äußere Erscheinung nur der inneren Vorstellung. Das ist ihr Endzweck, ihr Ende wie ihr Ursprung, ihr eigentlichstes Seyn und ihre geistige Wirklichkeit. Sie verbindet die Vorstellung als innere Regsamkeit; nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie empfunden wird, will sie offenbaren; sie faßt die Endpunkte der übrigen Künste auf, und schildert das innere Leben als das Ergebniß aller Wechselwirkung zwischen der inneren und äußeren Welt. Erscheint sie regsamer und lebendiger vielleicht als alle übrigen Künste, so giebt das noch keinen Ablehnungspunkt für ihre Vergleichung ab, eben so wenig daß sie vielleicht nicht den ganzen Umfang bestreitet, und das Ruhigere, Bestimmtere weniger wieder giebt als das Unbestimmtere; ja im Gegentheil ließe sich hier ein neuer Punkt des Zusammentreffens mit den übrigen Künsten auffinden, indem wohl der Wirkungskreis aller durch die Mittel beschränkt wird. Auch muß man sich den Wirkungskreis der M. nicht gar zu enge denken; muß nicht vergessen, daß sie nicht blos sog. Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt alle innern Regungen darstellt, sie mögen im Herzen oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie seyn. Ja selbst die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie in gewisser Beziehung auszudrücken. Man denke doch nur an so manche herrliche geistvolle Sinfonie, an so manches wetteifernde Concert und an so manche disputirende Fuge (s. auch den Art. Gedanke). Dann ist ihr auch die äußere Welt nicht ganz verschlossen. Da die Seele nicht blos innerlich durch sich selbst, sondern auch von Außen bewegt und erregt wird, so kann und darf ganz natürlich auch eine Empfindung auf einen äußern Gegenstand und auf die ganze äußere Welt bezogen werden. Deshalb gesellet sich ja die M. so gern zum Tanze, und verbindet sich mit dem Drama. Läßt die Iphigenie von Göthe im Grunde, oder besser gesagt: der Hauptsache nach, einen andern Eindruck zurück, als die von Gluck? Wir behaupten: Nein. So also lebt die M. mit den übrigen Künsten, abgesehen von ihrem sonstigen äußern Verhältnisse zu denselben, so verschieden sie sonst von denselben seyn mag, dennoch auch in einem und demselben Elemente, nämlich in der Vorstellung, die vor der Fantasie schwebt.

Musik. IV. Beziehung derselben zu der gesammten Geistigkeit des Menschen. Solche ist schon dargestellt worden in den Art. Ausdruck, Gefühl, Gedanke, Kunst, und den dort sonst noch angezogenen, und wir ersuchen daher den Leser, die unsern Gegenstand

betreffenden Bemerkungen daselbst nachzulesen und zusammenzustellen. Anderes hieher Gehörige enthalten auch schon die Aufsätze I. u. II. dieses Art. Musik.

Musik. V. Einfluß derselben auf die Gesundheit. Dieser Einfluß wird theils auf physischem, theils auf psychischem Wege ermittelt, dort durch Affection des Nervensystems, welche, von den Gehörnerven ausgehend, sich zuerst auf das Gehirn und von da dann über den ganzen übrigen Körper ausbreitet; hier durch das Gemüth, indem Empfindungen und Bewegungen aller Art in demselben aufgeregt werden. Indessen sind beide Umstände in concreten Fällen meistens mit einander vereinigt; ja man kann behaupten, daß sie nie von einander getrennt befunden werden, denn selbst wenn die Musik nur als Medicament gegen oder für eine geistige Krankheit angewendet werden soll, muß der physische Eindruck immer dem psychischen vorausgehen, da ein Ton nie eher auf unser Gemüth zu wirken im Stande ist, bis er durch das Ohr wahrgenommen wurde, also eine Affection des Nervensystems bewirkt hat. Und zudem bildet der Körper, auch blos in Beziehung auf die organischen Verhältnisse des Menschen, ein so großes unzertrennliches Halbtheil desselben, daß nicht das Eine ohne das Andere, nicht der Geist ohne den Körper, namentlich in der Art, wie wir dieselben hier zu betrachten haben, behandelt und einem Eindrucke von Außen ausgesetzt werden kann. Daher vermögen wir denn auch den Beweis für einen dieserartigen Einfluß der Musik nur aus der Naturgeschichte des Tones selbst, als des Hauptelementes aller Musik, herzuleiten, und liefern wir diese am sichersten durch eine Betrachtung der Wirkungen des Tones sowohl auf unorganische als organische Körper und Wesen. Müssen wir nun auch, indem wir solche hier sogleich beginnen, zugeben, daß es nicht blos der Klang an sich, sondern mit ihm zugleich der Rhythmus in dessen Schallwellen ist, der solche erstaunenswürdige Wirkungen hervorbringt, von welchen wir hier Nachricht mittheilen, so ist es ja auch nicht der bloße Klang für sich, sondern der musikalische Ton, die eigentliche Musik, der wir einen namhaften Einfluß auf die Gesundheit zusprechen, und ein musikalischer Ton ist nichts Anderes als ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß, ein bereits rhythmisch geordneter Klang. Und solcher wirkt nun in der That sowohl auf das Unorganische als Organische mit wunderbarer Kraft. Die festesten Körper, Pfeiler und Gewölbe, welche kaum die Macht irgend eines wirklich mechanischen Stoßes zu erschüttern vermöchte, erbeben bei der Orgel mächtigem Klange in merklicher Resonanz; starke Mauern, zwischen welche man versuchsweise klingende Saiten ausgespannt hatte, stürzten, auf diese Weise von der Gewalt der Tonschwingungen unmittelbarer getroffen, zusammen. In einer Fayence-Niederlage (diese und die folgende Geschichte erzählt Bourdelot, mit Anführung von Augenzeugen, in seiner Histoire de la Musique T. I. pag. 51) gerieth durch einen gewissen ausgehaltenen Flötenton alles Geschirr in eine so heftige zitternde Bewegung, daß dasselbe, übrigens ohne Regung bei anderen Tönen, unter fortgesetztem Blasen unfehlbar zersprungen wäre. Mit einem großen Spiegel geschah dies an einem andern Orte wirklich; derselbe zerborst urplötzlich in 6 Stücke durch ein ausgehaltenes Unisono zweier Sänger von außerordentlich schönen Stimmen; sie mußten zu singen aufhören, damit nicht noch mehr Schaden im Saale angerichtet wurde. Nach dem Universallexicon Thl. 22. Art. Musik zersprengten zwei andere, dort namhafte angeführte Personen mit ihren Stimmen Gläser. Daß Thiere, nicht allein höherer Ordnung, sondern selbst minder vollkommener Art, den heftigsten Eindrücken der Musik unterliegen, davon liegen viele und verschiedene Beispiele vor. Des von Göthe so anmuthig besungenen

Rattenfängers, der durch einen bestimmten Gesang seine Thiere so mächtig zu locken wußte, wollen wir gar nicht gedenken, sondern uns nur an andere und durch Zeugnisse aller Art mehr beglaubigte Thatsachen halten. Ein blinder Mann in Schlesien pfiff, durch einen Takt bestimmter Töne, die Krebse aus ihren Schlupfwinkeln hervor, und bannte sie dermalen an eine Stelle, daß sie mit der größten Leichtigkeit zu fangen waren; nach der Breslauer Historia morborum (1720 pag. 567) haben mehrere dortige Gelehrte diese Wundertöne durch Noten aufgezeichnet. Man vergl. auch die ähnlichen Geschichten in Valvassor's Beschr. des Herzogth. Krain Cap. 4, und hier in unserm Buche den Art. Spinne. Nach der Leipz. allgem. musikal. Ztg. Jahrg. 8 Nr. 26 zeigte ein Hund große Reizbarkeit für die Verschiedenheit der Tonarten; gegen einige derselben blieb er völlig unempfindlich, andere hingegen erregten ihn wunderbar; A-Dur machte ihn unruhig und ein Geigenstück aus E-Dur brachte ihn so weit, daß er, als man das muthwillige Spiel mit seinem Weh einmal allzu lange trieb, alsbald völlig rasend ward, und unter den heftigsten Convulsionen starb. Aehnliches berichtet Kausch in seinen psychologischen Abhandl. über den Einfluß der Töne pag. 29. Weltbekannt ist ja auch der Erfolg des im Mai 1798 zu Paris stattgehabten sogenannten Elephanten-Concerts. Bringt aber auf das Thier, dieses so wenig fein organisirte Wesen, die Musik, ja der einzelne Ton schon, solche mächtige Wirkungen hervor, so müssen diese doch wohl noch viel größer seyn auf das weit zartere, feinere und empfindlichere Nervensystem des Menschen! Man erinnere sich doch auch nur, welche fast krampfhafte Empfindungen oft erregt werden durch das bloße Spitzen eines Schieferstifts, durch Kratzen einer Gabel auf einem irdenen Teller und durch widrigen Schall ähnlicher Art. Und der geregelte musikal. Ton zeigt noch merkwürdigere Erscheinungen. Ein längeres Verweilen auf dem Quartsexten-Accorde von H-Dur bewegt z. B. einen noch lebenden Gelehrten jedesmal auf ganz eigenthümliche Weise, und den verstorbenen Violoncellisten Hoffmann in Dresden machte die Tonart H-Moll jedes Mal förmlich krank. Die hohen Terzen der A-Hörner in dem zarten Duett des ersten Acts von Salieri's „Axur" setzten einen anderen Musikfreund, so oft er die Stelle hörte, in einen vollkommen fieberhaften Zustand. Bei einem französischen Edelmann erfolgte, wenn er auch nur von fern den Ton einer Cither hörte, urplötzlich eine Exoneration der Vesica. Alle diese Thatsachen erzählen wir den glaubwürdigsten ausführlichen Nachrichten nach. Gränzen doch ans Unglaubliche beinahe auch die physiologischen Erscheinungen, welche die Musik hervorbringt auf Taubgeborne, die später ihr Gehör erlangten: stockender Athem, Erbleichen und Gliederzittern, oder auch rascheste Pulsschlag, schnelle Respiration und brennendes Erröthen, Kopfweh und Schwindel, Umsinken und Ohnmacht werden, mehrfach angeführten Beispielen zu Folge, dadurch erzeugt (man lese dergleichen in Magendi's Physiologie Theil 1. pag. 242 ff.). Daß die Macht der Töne bei gesunden Personen ähnliche Zustände hervorzubringen vermag, ist gar nicht zu bezweifeln. Der Mönch von St. Gallen und nach ihm Gaillard (vie de Charlemagne T. III. p. 95) führt eine Frau an, die durch das Spiel der Orgel in solche Entzückung versetzt ward, daß sie nicht wieder zu sich kam, und selig verschied. Solche Wirkungen übrigens werden nicht etwa rein physiologisch nur hervorgebracht durch die größere Irritabilität der Nerven; an der letzten Gränze der leiblichen Natur liegen ja diese so wundersam geflochtenen Fäden und ihre Schwingungen tönen daher stets hinüber in die Geisterwelt. Daher deuteten wir auch oben schon an, daß der medicinische Einfluß der Musik eine physische und psychische Richtung zugleich hat. Die

Psyche wird durch die Vibration der Klänge gleichzeitig mit den äußeren Empfindungsnerven erregt. Hume nennt auch höchst sinnig ein Saiteninstrument die Seele, wo die Schwingungen der wahrgenommenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben, und nach und nach nur unmerklich verhallen. Wie ein Echo von der äußeren Natur klingt der Laut wieder in den Tiefen unsers Daseyns und weckt hier stärker als jeder andere Sinneneindruck die Sympathie. Sollten auch selbst manche unter den bis dahin als wahr erzählten oder nachgewiesenen Thatsachen nur wohlgemeinte Fabeln seyn, wofür wir sie indeß keineswegs halten, so sind doch die tiefen Beziehungen der M. auf den inneren geheimen Organismus des Menschen, sowohl im Allgemeinen als in Hinsicht besonderer einzelner Tonformen, außer Zweifel und auch von anderen (unten angeführten) Schriftstellern bereits noch weiter nachgewiesen worden, und wir dürfen, bereits gestützt darauf, ihr einen bedeutenden, nahmhaften Einfluß auf die Gesundheit von Leib und Seele zuschreiben. Freilich ist dieser, wie auch aus jenen zur Naturgeschichte des Tones mitgetheilten factischen Umständen hervorgeht, nach Maaßgabe der verschiedenen Stimmung und Reizbarkeit des Gemüths und des Nervensystems, bei den verschiedenen Individuen auch ein eben so verschiedener, als nach Maaßgabe des Charakters und der Art der Musik wieder, und es muß daher, bei irgend einer medicinischen Behandlung oder Untersuchung der M., nothwendig erst der Punkt aufgesucht werden, wo Musik und Individuum mit einander sympathisiren, bevor man sich eine bestimmte Wirkung versprechen kann. Diese Wirkung ist, wie wir gesehen haben, dreifach; entweder wird dadurch die Gesundheit und das Befinden nicht verändert, oder es wird Krankheitszustand, oder endlich auch Genesung von Krankheiten bewirkt. In dem ersteren Falle befinden sich diejenigen, bei denen zwar Freude und Genuß, Mitgefühl und andere Arten von Rührung durch eine entsprechende M. hervorgezaubert werden, welche aber diese Eindrücke beim Schlusse der Musik oder bald nach derselben wieder verlieren und zu dem gewöhnlichen Zustande des Gemüths zurückkehren. Wer dagegen ein sehr reizbares Nervensystem und Gemüth hat, der kann eine rauschende, grelle Musik oft gar nicht ertragen, ohne Kopfschmerz, Schwindel, Ohnmachten u. dergl. zu bekommen. Andere werden durch sanftere, rührende Musikstücke in einen melancholischen Zustand versetzt, der oft nur noch einige Zeit nachher anhält. Endlich ist die Musik auch zur Unterstützung der wirklichen Heilung mancher Krankheiten mit wesentlichem Nutzen angewendet worden, und muß so angewendet werden können, wenn sie Wirkungen überhaupt, wie wir sie erzählten, hervorzubringen im Stande ist, und, ihrem Charakter gemäß, besonders bei Gemüths- und Geisteskrankheiten, bei Convulsionen und anderen krankhaften Zuständen der Nerven. Mesmer zog sie bei seinen magnetischen Baquets mit in Gebrauch, um die Krisen zu beschleunigen. Natürlich versteht sich von selbst, daß dazu die Stücke und Instrumente sehr sorgfältig ausgewählt werden müssen. Doch fehlt uns hier der Raum, in dieser Beziehung noch eine umfassende Untersuchung anzustellen, und wir verweisen daher, wie überhaupt zu weiterer Lecture über unsern Gegenstand, auf die interessantesten hierher gehörigen Schriften, als: Lichtenthal „der musikal. Arzt oder von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper" (Wien 1801); Hermanns „psychologische Bemerkungen über die Wirkung der Tonkunst" in Maucharts allgem. Repertorium für empirische Psychologie Thl. 1 pag. 290 ff.; Webb „observations on the correspondence between Poetry and Musik" (pag. 1—15); und Olivier „L'Esprit d'Orphée ou de l'influence de la Musique" (Paris 1798).

Musik. VI. Als Bildungs- und Erziehungsmittel. Betrachtet man das Wesen der M., wie es in den voranstehenden 5 Aufsätzen so kurz als möglich, indeß auch so allseitig wie möglich, dargestellt ward, in seinem Ganzen, so kann nicht wohl mehr dagegen gestritten werden, daß sie, die Tonkunst, in rechter Anwendung auch zu einem der kräftigsten Mittel höherer, feinerer Erziehung und edlerer Bildung dient. Eine Kunst, die von so mächtigem Einflusse auf Seele, Geist und Leib, selbst Sprache des Herzens ist, muß, abgesehen von dem ersten Zwecke aller Kunst: der Veredlung der Menschheit, nothwendig auch in rein pädagogischer Rücksicht von großer Wichtigkeit, bedeutungsvollem Einflusse seyn. Das erkannten denn auch schon die Alten an, und jeder Gebildete weiß, was Plato z. B. in dieser Beziehung von Musik hielt: „Die Harmonie — sagt er irgendwo (im „Timäus") —, welche mit den Bahnen unsrer Seele verwandte Bewegungen hat, scheinen die den Musen sinnig sich Hingebenden nicht zum unvernünftigen Vergnügen, wie man jetzt wohl glaubt, sondern zur Ordnung und zum Einklang der Dissonanzen in unseren Seelenbewegungen empfangen zu haben, so wie den Rhythmus, damit er den unmäßigen und der Anmuth beraubten inneren Zustand ordnen helfe"; ein andermal im „Staat": „So entsteht demnach für die Erziehung des Menschen die Musik, die überhaupt die Seele des Menschen ausbilden soll, und wäre also der zweite Hauptbestandtheil aller Erziehung. Als solcher erstreckt sie sich auf alle Seiten des Innern, nicht allein die Kräfte der Seele in Künsten, sondern auch in Wissenschaften ausbildend, so daß sie am Ende sowohl die Liebe zum Guten als Schönen erzeugt." Und dergleichen Stellen finden sich noch viele in seinen Schriften, namentlich aber in den beiden angeführten, daneben das Wesentliche der M. streng durchgehend und genau nach den Bedürfnissen der Erziehung seiner Zeit und seines Ideales ordnend. „Die eigentliche Musik — bestimmt er endlich in den „Gesetzen" (7. 810 a. 812 b) — muß wenigstens 3 Jahre lang, vom 14. bis zum 16. Jahre, ein nothwendiger Unterrichts- und Erziehungsgegenstand seyn, und zwar unter Leitung eines besonderen Aufsehers, und da sie (ebend. 7. 798) gleichfalls menschliche Charaktere nachahmend darstellen soll, so ist auf alle Weise dahin zu arbeiten, daß sich unsere Jugend nur der besseren desfallsigen Nachahmungen befleißige," und des vielen Weiteren mehr. Derselben Ansicht war auch Aristoteles. Er läßt sich in seiner Politik (8. 2, §. 3—6; 4, §. 3—6; 5, §. 4 ff.;) und in Problem. (S. XIX., 38 u. a. St.) in dieser Beziehung sehr ausführlich über Musik aus. Wir können des Raumes halber ihm hier nicht folgen und vielleicht einzelne seiner Reden wörtlich ausheben, haben daher die Hauptstellen genau angeführt, und wer nicht Griechisch versteht, findet einen genügenden Auszug in „Platos Erziehungslehre" ꝛc. von Kapp pag. 109 ff. Diese Ansicht der Alten von der M. hat sich denn auch, und wir können behaupten: lebendiger als vieles Andere in der Kunst, durch ziemlich alle Epochen der musikalischen Geschichte hindurch bis auf die neuesten Zeiten erhalten, und selbst in den Tagen der Stürme, wo manche schöne Blüthe von dem hohen Gipfel der Kunst hinwegwehte, ihr Bestes wenigstens und dieses wieder bei den besten ihrer Jünger gerettet. Ziemlich allgemein glaubte man von jeher und stets, und meint man auch noch jetzt, daß die Erlernung der Musik (in irgend einer Art) zur vollendeten Erziehung des civilisirten Bürgers gehört. Daher hielten auch ehedem die Fürsten eigene Musikcapellen, und die Bischöfe, diese aber auch um die Glieder ihrer Gemeinde in die Kirche zu ziehen; waren an den Cathedralen Conservatorien errichtet, um den Meßgesang angenehmer zu machen; an den Schulen protestantischer Kirchen Singechöre; Stadtmusikan-

ten von dem Magistrate besoldet; und selbst in den Zeiten der allgemein franz. Conduite, wo Reiten, Tanzen, Fechten die beliebtesten unter den Kunstfertigkeiten waren, wurden die Kinder der Vornehmen und Reichen wenigstens so weit auf einzelnen Instrumenten oder im Singen unterrichtet, als man meinte, daß es zum Stande und zur galanten Lebensart gehöre. Nach der französischen Revolution, als sich wieder eine humanere Ansicht von der menschlichen Bildung zu verbreiten anfing, nahm dann auch die M. wieder einen immer wichtigeren Platz auf den Lehrplänen ein. Vor Basedow war in Deutschland keine Rede von Erziehung als eigentlicher Bildung der Menschheit. Man lehrte nur, außer den alten Sprachen, Geschichte, Geographie, Mathematik ꝛc., jene als Gedächtnißwerk, diese um des bürgerlichen Lebens willen, ohne Rücksicht auf Entwickelung der Naturanlagen. Noch weniger aber wurde an ästhetische Bildung gedacht. Im Philanthropin zu Dessau, in der Volksschule zu Rekan, im Seminar zu Hannover wurde zuerst Gesang als Bildungsmittel angewendet; angetrieben durch den segensreichen Erfolg ahmten dann aber andere Institute der Art den Vorgang bald nach; und seit 30 Jahren fängt man nach und nach an, immer allgemeiner die Musik als eine unarticulirte Gefühlssprache anzusehen, welche Geist und Gemüth entfalten hilft. Man sollte sich doch auch nach gerade ganz und allgemein überzeugen, daß zur Leitung angestammter Triebe, zur Erhaltung und Verschönerung weder das blos Menschliche noch das Göttliche allein die Bedürfnisse des Menschen befriedigt; man sollte immer allgemeiner einsehen, daß nicht allein das Thätige des bürgerlichen Lebens oder die Praxis des Verstandes und der Vernunft, nicht allein Sprachfertigkeit, Wissenschaft und bürgerliche Geschicklichkeit den Menschen veredeln, sondern auch der Geschmack und die Kunst; daß nicht allein das materielle Schaffen die Kräfte in Thätigkeit setzt, sondern auch die Schönheit der Poesie, der Formen, der Farben, und der Töne; daß nicht allein das Genießen das Daseyn erhält, sondern auch die geistige Thätigkeit und Mittheilung sympathetischer Gefühle; daß nicht allein vernünftige Sittlichkeit, Frömmigkeit und Religion den Menschen beseligen, sondern auch der edle sinnliche Genuß des irdischen Lebens, der Kunst, der Fantasie und des veredelten Vergnügens. Aus der Mannigfaltigkeit der menschlichen Entwickelungsfähigkeit der körperlichen und geistigen Kräfte (nicht aus armseliger Einseitigkeit) tritt das Ideal der Menschheit (Humanität) als Vergöttlichung hervor, die Bestimmung des Lebens ist. Daher halten denn auch naturgetreue Erzieher die Musik immer für eins der vorzüglichsten Mittel zu dieser mannigfaltigen Veredelung der Jugend, nach dem ewig wahren Grundsatze nämlich, daß die zarte Seele harmonisch gestimmt, das Taktgefühl zur Regel angeregt, der Gehörsinn zum Gehörmaaße des Raumes, der Tiefe und Höhe, der Länge und Kürze der Zeit geübt werde, damit die beiden edelsten Sinne sich wechselseitig die gewonnenen Begriffe verdeutlichen helfen. Aber auch noch andere und selbst äußere, aber in der menschlichen Gesellschaft so sehr empfehlende Vortheile gewährt die Musik-Erlernung und Uebung. Singen z. B. macht die Kehlen glatter und geschmeidiger und befördert so den Wohlklang der Sprache und die Schönheit der Declamation; auch kräftigt es, wie das Blasen mancher Instrumente, die Lunge, erweitert die Brust, und reinigt den Athem; so wie das Spiel auf Saiteninstrumenten eine heilsame Motion gewährt. Der auf irgend eine Art musikalisch Gebildete hat leichteren Zutritt zu den verschiedentlichen Musikvereinen, und in diesen wird, wenn sie rechter Art sind, wenn rechte Musik in ihnen getrieben wird, die Thiernatur in dem Menschen veredelt und eigentlich vermenschlicht, das Gemüth zur Mäßigung der Leiden-

schaften geleitet, und die Physiognomie als Spiegel der innern Vergeistigung selbst verschönt; der Lebensgenuß vervielfältigt und ohne große Kosten große Freude bereitet. Der beste Empfehlungsbrief in der Fremde ist Musik. Keine Kunst, keine Wissenschaft verbindet alle Herzen mehr als sie, und von einem Pole bis zum andern wird ihre Sprache geredet. Doch können wir unsern Lesern hier auch nicht vorenthalten, was Fr. Jacobs in seiner Rede „Erziehung der Großen zur Sittlichkeit" pag. 26 ff. sagt: „Der neueren Welt ist die Musik, so wie auch andere Künste, die Musik aber vorzüglich, ein Gegenstand der Erholung nach vollbrachter Arbeit oder eine ergötzliche Beschäftigung in freien Stunden, die nebenbei auch dazu dienen könne, durch ihre mannigfachen Reize das Gemüth, etwa wie ein Gesellschaftsspiel, nur zarter und inniger, anzuregen. Daß diese Anregung auch eine sittliche Wirkung haben, heilsam oder verderblich seyn könne, wird dabei wohl selten beachtet, obschon nicht zu verkennen ist, daß dasjenige, was ein Vermögen besitzt, das Gemüth zu ergreifen, es eben so wohl erheben als herabziehen und erniedrigen kann. Es wird aber diese Kunst als Gegenstand des jugendlichen Unterrichts und der Erziehung auf mehr als eine Weise gemißbraucht: einmal, indem man sie nur als Spiel und ohne allen Ernst betreibt; oder indem man in ihr, um ein Maximum der Künstlichkeit zu erreichen, unbekümmert um Sinn und Inhalt, Schwierigkeiten häuft, und sie zu einer Schule der Eitelkeit macht (man denke an die Virtuosen); oder endlich, indem man sie, von dem Geleite der Worte entbunden, in ein unbestimmtes Spiel erschlaffender Reize verwandelt. Denn in dieser ihrer freien Gestalt ist es fast unvermeidlich, daß die wunderbare Kunst durch die unermeßliche Fülle der Ideen, die sie dem Gemüthe gestaltlos und unentwickelt zuführt, eine Schwermuth erzeuge, die, häufig genossen, den Geist entmannt. Dem unstäten und unbefestigten Sinne der Jugend aber darf eine so unbestimmte Lust am wenigsten geboten werden. Daher ihr keine Musik wahrhaft heilsam ist, als diejenige, welche edle Worte mit gleichartigen Tönen umgiebt, und würdigen Gedanken ihre ätherischen Schwingungen leiht." In den letzten Punkten können wir übrigens dem Verfasser, so sehr er darin auch mit den Alten übereinstimmt, nur dann Recht geben, wenn er noch hinzusetzt: oder von der Instrumentalmusik diejenige, welche dem Auffassungsvermögen des Zöglings angemessen ist. Im Uebrigen wird es uns nie einfallen, ihm zu widersprechen. Doch alle seine Besorgnisse treffen weniger die Musik selbst als den musikalischen Unterricht, der freilich in der „neueren Welt", in welcher die Musik so Vielen zum Broderwerb dient, nicht immer in den besten Händen sich befindet. Darüber aber ein Mehres in dem Art. Unterricht. Recht, oder wie Jacobs sagt: mit Ernst getrieben und geordnet diesen wird die M. nie zu einem verderblichen Spiel mit leeren Aeußerlichkeiten ausarten, sondern immer ihren Werth behalten als eins der kräftigsten Mittel feinerer Bildung und edlerer Erziehung. Zwischen dem Ehedem und Jetzt findet freilich in dieser Richtung der M. ein bedeutender Unterschied statt, und dieser war es vielleicht auch, welchen Jacobs bei seinem Raisonnement darüber im Auge hatte. Wenn ehedem die Jugend, ziemlich jeder Nation, besonders nur in ihren eigenen Nationalgesängen geübt wurde, so konnte es wohl nicht anders seyn, als daß die Gemüther allmählig auch besonders die Eindrücke ihres eigenen besonderen Charakters von der Musik annehmen mußten, denn eben aus solchen wiederholten Eindrücken einerlei Art entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies auch Plato die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bei einem gewissen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieser Stamm sich von anderen

auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig aber, wo die Musik unter den verschiedenen Völkern, besonders in Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und wo alle Jugend ziemlich Alles durcheinander singt und spielt und hört, kann jene Einförmigkeit des Eindrucks und Bestimmtheit des erzieherischen Einflusses, das directe Lenken des Gemüths nach einer bestimmten Richtung nicht mehr seyn, sondern ist jener Einfluß ein desto allgemeinerer, aber auch wohl desto wohlthätiger, indem er nicht blos ein Nationales, sondern überhaupt ein Edles, rein Menschliches erzielt, wenn — wie wir immer wiederholen müssen — der Unterricht selbst, die Art des Musiklehrens die rechte Richtung genommen hat, von der wir also in dem bereits angezogenen Artikel weiter sprechen.

Musik. VII. Allgemeine Geschichte derselben. Was wir in diesem Artikel geben, kann nur eine kurze Uebersicht dessen seyn, was sich im Laufe der Zeit, so weit sie dem menschlichen Auge nicht verschlossen ist, auf dem Gebiete der musikalischen Kunst Besonderes zugetragen hat, ohne Rücksicht auf die Entwickelung und Fortschritte der musikalischen Cultur der einzelnen Völker und Nationen und mit Hinweglassung der speciellen Aufzählung der Leistungen einzelner namhaft gemachter Musikheroen, weil Beides, sowohl die Geschichte der Musik der einzelnen Völker und Nationen, als die Betrachtung der hervorragenden Leistungen Einzelner, eine Aufgabe ist, der schon in den besondern Artikeln jener Völker (Aegyptische, Hebräische, Chinesische, Griechische, Indische, Römische, Italienische, Französische, Deutsche ꝛc. Musik) und dieser einzelnen Personen genügt werden mußte. Nur was zum Zusammenhange des Ganzen gehört, kommt hier noch einmal in Erwähnung, und wer daher Genaueres und Ausführlicheres in einzelnen Punkten oder über einzelne angemerkte Dinge, Ereignisse und Personen zu wissen wünscht, schlage deren besondere Artikel nach, was wir damit ein für alle Mal im Voraus bemerkt haben wollen. — Unstreitig ist die Musik, wie die ausgebreitetste, so auch eine der ältesten, ja wohl die älteste unter allen schönen Künsten. Schon ihr Darstellungsmittel, der Ton, deutet darauf hin, indem er dem Menschen auf die vollkommenste Weise angehört, und alle lebhaften Gefühle sich, vor jeder anderen Art, durch Töne zu äußern streben. Daher verliert sich denn auch die Geschichte der Musik als solcher im Allgemeinen bis hinauf in die Zeiten der ersten Entstehung des menschlichen Geschlechts, und es muß im Grunde widersinnig erscheinen, irgend eine Person für ihren ersten Erfinder auszugeben, wie denn aber auch, die Erfindung selbst in eine Nachahmung der Naturtöne und Thierstimmen zu setzen, die doch weit unvollkommener sind als die des Menschen, selbst diese in ihrer ursprünglichsten Rohheit betrachtet. Vergl. hierüber indeß das Betreffende in dem vorstehenden Aufsatze II. Musik, als Kunst insbesondere und vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet. Aber auch mehr als Kunst aufgefaßt, verliert sich die Geschichte der M., wie freilich ziemlich alle Geschichte, in den Mythen der Vorwelt. Doch kann man annehmen, daß der Gesang, als erhöhte leidenschaftliche Sprache, gleich nach deren etwas fortgeschrittener Cultur entstand. Die älteste M. war wahrscheinlich stets mit Gesang und Tanz verbunden, wie überhaupt der Rhythmus bei allen rohen Völkern die Hauptrolle ihrer Musik spielt. Die Vocalmusik ist also als die erste und älteste anzusehen. Selbstständige Instrumentalmusik entwickelte sich erst sehr spät. Die Bibel giebt die ersten u. ältesten historischen Nachrichten von der M., wo schon Jubal als Erfinder musikal. Instrumente genannt wird. Laban kannte schon die

Pauken, so wie ein mit Thierhaaren bezogenes Saiteninstrument. Auch schon in der Geschichte Hiob's geschieht der Pauken, Cither und Harfe Erwähnung. Bei dem Zuge aus Aegypten fertigte Moses silberne Trommeln, und seine Schwester Mirjam sang den ersten Lobgesang, dessen erwähnt wird, nach glücklichem Durchgang durchs rothe Meer. Bis zu Saul, dessen Dämon durch David's Harfenspiel bewältigt ward, bildete sich die M. immer mehr aus. Unter Salomon hatte sie den höchsten Gipfel erreicht; dann verfiel sie bei den Hebräern wieder. Uebrigens ist die Beschreibung des von David angeordneten musikalischen Tempeldienstes schon sehr großartig. Er ward von den Leviten verrichtet. — Neben den Hebräern findet man die ältesten Spuren der M. bei den Aegyptiern. Als den Erfinder der Musik bei ihnen nennt man Cham und dessen Sohn Mizraim; sie selbst aber schrieben diese Erfindung dem Freund des Osiris, Taut, und Ersterem selbst, ihre Vervollkommnung aber dem Linos oder Maneros zu. In dem angeblichen Grabe des Osymandyas zu Theben, der schon 2000 Jahre v. Chr. lebte, fand man Abbildungen musikal. Instrumente, namentlich der Harfe, die in Form der unsrigen ziemlich gleich kommt. — Die Griechen, welche nach Aegypten, als zur Schule höherer Weltweisheit, reisten, brachten die Musik von dort nach ihrer Heimath mit, und scheinen unter allen Volkern des Alterthums dieselbe am meisten ausgebildet zu haben. Doch verstanden sie unter M. nicht allein Tonkunst und den Tanz, sondern zugleich auch die Poesie, Rhetorik, Philosophie und Grammatik. Von ihnen schreiben Einige die Erfindung der Tonkunst den Musen Melpomene und Erato, Andere dem Epimetheus und Prometheus zu. Unter ihren Fortbildern werden Kadmos, Apollon, Hermes, Pallas, Bacchus, Orpheus, Amphion, Pan, Midas und Marsyas genannt. Die erste Periode der griech. M. fängt man gewöhnlich mit Kadmus an; dieselbe dauert bis zum trojanischen Kriege. Die zweite Periode dauert von da bis zur Erneuerung der pythischen Spiele; in diese legt man die Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts. Die dritte Periode beginnt 580 v. Chr. und geht bis zu Alexander dem Großen. Man brachte die Töne in Abtheilungen und trennte Instrumental- und Vocalmusik. Sackades war um diese Zeit der erste Solospieler auf der Flöte, und Lasios wird als der Erste erwähnt, der über die Theorie der Musik schrieb. Pythagoras machte sich in allen Zweigen verdient. Er erfand die Kanonik und wurde darauf durch den Klang von Schmiedehämmern verschiedener Größe geleitet. Auch verbesserte er die Theorie und die Instrumente überhaupt. Nach ihm that sich Damon vorzüglich hervor. Platon, der auch Verdienste um die M. hat, sagte von seinem Tonsystem, daß es nie geändert werden könne, ohne daß nicht zugleich auch die ganze Staatsform geändert werde. Dann trat Aristoxen als Stifter einer neuen Musikschule auf, nämlich der Harmonikoi und Kanonikoi. In dieser Periode wurde das enharmonische Klanggeschlecht wieder abgeschafft und das chromatische dafür eingeführt, dessen Erfindung Einige dem Epigonos, Andere dem Thimotheus Milesius (357 v. Chr.) zuschreiben. Auch Euklides erwarb sich um die mathematische Klanglehre Verdienst. Nach Verfall des Griechischen Staats sank auch die Tonkunst, wie alle Künste und Wissenschaften. — Von den Griechen bekamen die Römer die Musik, und sie übten sie auch ganz in deren Form aus, ohne sonderliche Verbesserungen oder Neuerungen darin vorzunehmen. In früheren Zeiten der Republik durften sich blos Sclaven und Freigelassene damit beschäftigen, und erst später unter den Kaisern hob sie sich in Etwas. Unter mehreren einzelnen römischen Schrift-

stellern über Musik schrieb auch Vitruv darüber. Nach den Umwälzungen der beiden Kaiserthümer versank auch die Musik, wie alle Künste, in das Dunkel der Barbarei, und nur den ersten christlichen Gemeinden war es vorbehalten, sie zu bewahren und in dem Grade nach und nach fortzubilden, wie wir sie jetzt ausüben. Mit Anfang des Christenthums beginnt eine ganz neue Aera der Musik, begünstigt und bedingt von dem Wesen und der Form des ganzen Christianismus. Jetzt erst überhaupt faßt die ganze Geschichte der Musik einen festen Fuß, erhält eine eigentlich historische Gestalt, deren Gliederform sich beweislich festhält an authentischen Urkunden: es ist die Geschichte der ganzen europäisch-abendländischen Musik, oder der Musik, die wir noch heute die unsere nennen. In der Perioden-Eintheilung folgen wir dabei dem Hofrath Kiesewetter, der dieselbe, aus ganz natürlichen Gründen, erst von Hucbald an datirt. Die Musik nämlich, so wissenschaftlich sie auch bis auf Christus ausgebildet seyn mochte, befand sich damals gleichwohl noch, wenn wir von unserem Standpunkte, dem Standpunkt eigentlicher Tonkunst, ausgehen, auf einer sehr niederen Stufe der Cultur. Harmonie kannte man noch gar nicht, und die Melodien der ersten Christen, von denen wir noch Reste in unsern ältesten Kirchengesängen finden, waren trocken und ungelenk, so wie das ganze Tonsystem weitläuftig und verkünstelt. Bei ihren Zusammenkünften bedienten sich die ersten Christen, besonders bei den Agapen, zu ihren Gesängen der Psalmen Davids und der im alten Testamente befindlichen Lobgesänge. Der Gesang beim Abendmahle wurde erst 340 n. Chr. eingeführt, und geschah immer noch blos melodisch, wozu sie wahrscheinlich ältere Melodien benutzten, die sie ihren Texten anpaßten. Doch muß man sich bei dieser Annahme der Meinung entschlagen, als hätten die ersten Christen ganz das griechische System mit seinen inneren und äußeren Einrichtungen angenommen. Im Gegentheil: je mehr sie sich von den aufgedrungenen griechischen Systemen losmachten, konnte das ihre gedeihen, und sicher war es ihnen recht sehr darum zu thun, wie in der Religion, so auch eine von den Weisen jedes andern Cultus verschiedene, ihnen eigene Art des Gesanges zu stiften, was ihnen auch auf ihre Art recht wohl gelungen seyn mag. Wie nun aber dieser neue Gesang der Christen immer auch beschaffen gewesen seyn mag, begreiflich ist, daß bei gänzlichem Mangel einer Regel in demselben, in dem Maaße, als die Gemeinden zahlreicher wurden, die so sehr erwünschte Gleichheit und Uebereinstimmung in den Weisen zu erlangen, immer schwerer und endlich unmöglich werden mußte. Zu seinen nächsten Hauptverbesserern gehören: Pabst Damasus (370), Ephraim Syrus und Ambrosius. Das Hauptverdienst in der Zeit erwarb sich jedoch der Pabst Gregor der Gr., welcher eine besondere Singschule stiftete, die besten alten vorhandenen Melodien sammelte und den Choralgesang einführte. Er beschloß gleichsam die Periode der Vorgeschichte unserer jetzigen Musik, indem gleich nach ihm schon die ersten Spuren eines Versuchs im Gebrauche der Symphonien (Consonanzen, Diaphonien oder Polyphonien) gefunden werden, und deshalb können wir von nun an auch erst eine eigentliche Epochen-Eintheilung beginnen. — Erste Periode, von 901 bis 1000, oder die Epoche Hucbald. Gleich im Anfange dieser Periode zeigt sich uns das erste Wagniß einer Verbindung mehrerer gleichzeitig singend gedachter Stimmen, nämlich in einem von Hucbald hinterlassenen Traktate, von dem unter seinem eigenen Artikel mehr die Rede ist. Er beschreibt darin das Verfahren, einen gegebenen Gesang mit einer zweiten oder mit mehreren Stimmen zu begleiten, d. i. mit der Quarte, Quinte oder Octave in gerader Bewegung, auch 2stimmig mit anderen, nicht

consonirenden Intervallen, und nannte dieses Verfahren Organum Alles war aber noch sehr übelklingend. Ueberhaupt konnte der Nutzen, den Hucbald mit noch ohngefähr einem Dutzend gelehrter Geistlichen, welche sich, an verschiedenen Orten, kurz vor und nach seiner Zeit, mit Untersuchungen über die Musik und über die sogenannten Kirchen-Tonarten beschäftigten, theils durch Tractate, theils durch etwaigen mündlichen Unterricht in Klöstern stiftete, immer nur ein sehr beschränkter seyn; seine und ihre Schriften, welche damals nicht anders als auf dem mühsamen Wege der Abschrift weiter gelangen konnten, blieben in den Bibliotheken der Klöster oder an anderen wenigen Orten in höchst seltenen Exemplaren vergraben; zudem waren dieselben, so wie muthmaßlich der Unterricht, allzusehr mit blos scholastischen Spitzfindigkeiten und noch griechischen Theoremen verwickelt, daher nur für Wenige verständlich und genießbar. Für die Praktik des Kirchengesanges (damals der einzigen so zu nennenden Musik) war auf diesem Wege Nichts zu gewinnen; und da dennoch überall in der Kirche u. im Chore gesungen wurde und gesungen werden mußte, so kann man sich leicht vorstellen, wie der von Gregor und einigen seiner Nachfolger, theils auch von Ordensstiftern eingeführte Gesang bei gänzlichem Mangel einer faßlichen Theorie, und bei einem blos mechanisch in den Singschulen der Cleriker ertheilten nothdürftigen Unterrichte, nach und nach ausgeartet seyn mochte. Das größte Hinderniß, den Gesang in seiner Reinheit nach der ursprünglichen Vorschrift zu erhalten, war schon vor Allem der Mangel einer deutlichen und bestimmten Notation. Die in den Ritualbüchern ausschließend eingeführten Neumen waren, zumal vor Einführung der Linien, so unzuverlässig, daß der eine Lehrer so, der andere wieder so darnach singen ließ, so daß es endlich fast so viel Singweisen als Singmeister gab. Dem Uebel abzuhelfen, wurden — freilich auch wieder nur von den Scholastikern, von deren Erfindungen die Kirche keine Notiz nahm — verschiedene neue Tonzeichen oder Notirungs-Methoden versucht. Hucbald schichtete die Sylben zwischen Linien auf- und absteigend auf; auch ersann er gewisse, verschieden gebildete und verbildete, gewendete, gelegte oder gestürzte Buchstaben (vorzüglich ein lat. f.) für die ganze Tonreihe: eine Tonschrift, welche natürlich keine sonderliche Epoche machen und nur zur Kenntniß Weniger gelangen konnte. So standen die Sachen, bis mit der — zweiten Periode, welche das 11te Jahrhundert umschließt, Guido von Arezzo auftrat. Dieser Mann sah ein, daß Kirchensänger nicht auf dem Wege der Speculation gebildet werden können, sondern daß es hiezu einer möglichst einfachen Elementar-Theorie und einer vernünftigen praktischen Methode bedarf. Er erfand, neben manchem Andern, eine solche Methode in seiner Solmisation. Sein größtes Verdienst besteht jedoch in der Verbesserung und zweckmäßigeren Anordnung der Tonschrift, nämlich der Neumen und Gregorianischen Buchstaben, für welche er besonders eingenommen war. Die Noten übrigens hat er nicht erfunden. Auch in Beziehung auf Erfindung, Verbesserung oder Erweiterung der Harmonie oder des Contrapunkts leistete er so viel als gar Nichts, wie denn das ganze Jahrhundert Guido's diesen Theil der musikalischen Kunst auch nicht um einen Schritt weiter beförderte. Seine Schüler, Nachfolger und Erklärer ließen dieses Fach ganz unberührt, und hatten mit der Solmisation, dem Hexachord und der Hand vollauf zu thun. Die Entstehung aller der Dinge, von welchen hier zuletzt die Rede gewesen ist: Erfindung der Noten (d. h. einer Tonschrift mit Punkten, Kreisen und Vierecken), fortgesetzte und glücklichere Versuche in der Harmonie bis zu einer Art gemischten Kontrapunkts, zu dessen Behufe dann die Erfindung von Noten verschiedener Zeit-Geltung, der Mensural-

Noten, nöthig war, also auch die Erfindung einer Art von Mensural- und Figuralmusik — alle diese Dinge fallen erst in die folgende — dritte Periode oder das 12te Jahrhundert. Doch sind die Urheber jener Dinge, Lehrer und Verbesserer völlig unbekannt; auch alle Monumente mangeln. Daß aber in dieser Zeit so wichtige Fortschritte in der Musik gemacht wurden, beweist das Vorhandenseyn ihres Elements schon in der vierten Periode, dem 13. Jahrhundert, deren wichtigster Mann für uns Franco von Cöln ist, von dem allein auch nur noch vollständige und authentische Schriften aus jener Zeit vorhanden sind. Nach ihm verdienen aus dieser Zeit noch genannt zu werden: Walther Oddington, Hieronymus de Moravia, Pseudo-Beda, und Adam de la Hale. Das, was das 13te Jahrhundert von dem eben verwichenen geerbt hatte, nämlich die kaum erst von der Blüthe enthülste, doch schon den Keim künftiger Reife an sich tragende Frucht einer neuen Musik, die Notenschrift, den Kontrapunkt (den man damals auch Discantus nannte) und die Mensur als kostbare Pfänder zu hegen und zu pflegen und möglichst zur Reife zu fördern, war die Aufgabe dieser Männer und ihrer Zeit, und sie haben sie so gut als nur möglich gelöst. Hinsichtlich der Harmonie kannte Franco schon vollkommene und unvollkommene, dann mittlere Consonanzen (oder, wie er sie nennt, Concordanzen), und vollkommene und unvollkommene Dissonanzen (Discordanzen). Vollkommene Consonanzen waren ihm die 1 und die 8, unvollkommene die gr. und kl. 3, mittlere die 5 und 4; vollkommene Dissonanzen die 2, der Tritonus und die gr. und kl. 7, unvollkommene aber die gr. und kl. 6, was sonderbar erscheinen muß, da er die gr. u. kl. 3 zu Consonanzen rechnet. Was die Saat der Kenntnisse von der Mensural-Musik anlangt, so faßte dieselbe damals besonders in Frankreich und England Wurzel, und ward daselbst auch am meisten gepflegt. Auch in der Praxis that sich Frankreich hervor. Doch blühete in seinen Kirchen eine ganz eigene Gattung von Discantus (Kontrapunkt) auf. Derselbe war nicht mensurirt, sondern wurde entweder syllabisch oder, nach Uebereinkunft unter den Sängern, in Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt. — Fünfte Periode, von 1300–1380. Auch diese lange Zeit hatte sich besonders nur die allmählig immer weitere Ausbreitung der Kenntnisse von dem vorhandenen Discantus und der Mensur zur Aufgabe gestellt. Viel Weiteres geschah nicht. Und gleich in den ersten Decennien treffen wir zwei Männer, die sich solche Förderung auf alle mögliche Weise sehr angelegen seyn ließen. Es waren Marchettus von Padua u. Joannes de Muris: die Ersten, welche für die Harmonie gewisse gültige Regeln aufstellten, und zwar solche, die, obschon es ihnen noch an der Vollständigkeit gebrach, welche zu erreichen einer spätern Periode vorbehalten war, doch schon so beschaffen waren, daß nach denselben auch nach unsern heutigen Begriffen reine Accorde und reine Harmonienfolgen gebildet werden konnten. Nach Marchettus und de Muris nennt die Kunst- und Literar-Geschichte aus dieser Periode wohl noch einige Theoretiker, welche ohne Zweifel zur Ausbildung der Wissenschaft werthvolle Beiträge in ihren Tractaten geliefert haben, wie Prosdocimus de Beldomandis, den Erklärer des Muris; einen Philippus de Vitriäo (von Vitry), welcher als Erfinder mancher Neuerung bezeichnet wird; Philippus de Caserta; Anselmus Parmensis und einige Andere, deren in italienischen Bibliotheken befindliche Schriften von den Literatoren angezeigt, jedoch niemals herausgegeben worden sind. Insgemein aber und hauptsächlich wurden die musikalischen Lehren nur auf dem Wege mündlichen Unterrichts fortgepflanzt und verbreitet, wo-

durch zwar die Wissenschaft gefördert wurde, aber auch jene von einander vielfältig abweichenden Gebräuche und Meinungen in Umlauf kamen, deren Berichtigung und Vereinigung den Lehrern und Schriftstellern der späteren Zeit Viel zu schaffen machte, und unter diesen selbst wieder manchen Streit erregte. Merkwürdig ist, daß die Melodie gänzlich entfernt blieb aus dem Gebiete dieses musikalischen Treibens. Aller Fleiß ward auf die Ausbildung der Harmonie gerichtet; jene blieb bis zur Erfindung der Oper (Ende des 16ten Jahrhunderts) fast ganz vernachlässigt. — Sechste Periode, von 1380 bis 1450. In diese Periode fällt die Entstehung der älteren Niederländischen Schule und die regelmäßige Ausbildung des Contrapunkts. Daß die Fortschritte, welche die Musik seit Franco von Köln und Marchettus gemacht hatte, immer noch sehr ungenügend waren, läßt sich daraus erklären, daß man die M. immer nur noch als einen Gegenstand der Gelahrtheit, mehr als Wissenschaft denn als Kunst, ansah und behandelte. Altgriechische Doctrinen, christliche Kirchentonarten und modernes ut re mi fa sol in wunderlichen Veränderungen machten immer noch die Grundlage aller Theorie aus, und darnach läßt sich nun leicht auch der Stand der Praktik ermessen. In Italien war der mehrstimmige Gesang damals, und noch geraume Zeit länger, noch gar nicht in die Kirche aufgenommen, und wenn in der Päbstlichen Capelle zu Rom vielleicht gewisse einfache Harmonien damals schon im Gebrauche gewesen seyn sollten, so müßte dies eine Ausnahme von der Regel gewesen seyn. Von den Orgeln, nach deren damaliger Structur, konnte dem Volke der Sinn für die Harmonie auch noch nicht gekommen seyn, denn die Orgeln waren noch so wenig zum Studium als zur Ausübung derselben geeignet. Des Organisten einzige Aufgabe war, den Ton anzugeben und allenfalls zu erhalten, und wenn er sich je irgend einmal ein Herz faßte, etwas einer Begleitung Aehnliches dazu zu „schlagen", so konnte es nur in einzelnen Stellen ein consonirendes zweites Intervall seyn. Von einem eigentlichen Basse hatte damals die Theorie so wenig als die Praxis einen Begriff. Anders und namentlich besser war es sicher auch nicht in Spanien und England, obwohl an der Universität zu Salamanca von König Alphons von Castilien (1252—1284), und zu Oxford von König Alfred ein Lehrstuhl für die Musik errichtet worden seyn soll. Bei uns in Deutschland findet man sogar noch bis spät ins 15te Jahrhundert Nichts von Harmonie. Der in vielen Diöcesen der deutschen Lande und in Böhmen früh eingeführte Volksgesang in den Kirchen war, so wie der römische Choral, durchaus nur einstönig. Nur von Frankreich hat man aus dieser Zeit schon Nachrichten von dem Gebrauche eines mehrstimmigen Gesanges in den Kirchen. Der Dechant wurde dort mit rasender Liebhaberei getrieben; in allen größeren Städten und an allen Hauptkirchen wurden dafür Sänger und Sängerknaben unter einem maitre unterhalten, die eine Capelle oder sog. Maitrise bildeten. Aber auch die achtbare Schule eines Muris war in Frankreich bald wieder in dem Dechant der Maitrisen untergegangen. Glücklicher Weise hatte dagegen die Practik der Lehrsätze desselben früh im 14ten Jahrhunderte ihre Heimath und ihren Garten in den niederländischen Provinzen gefunden, deren behagliche Bevölkerung aufgelegter als jede andere war, die schöne Kunst zu pflegen, und zwar unter sich selbst erst zu pflegen, denn daß der Contrapunkt in den Niederlanden zuerst in fröhlichen Zirkeln, zu beliebten Liedern ausgeübt, und dann an den Höfen zur Unterhaltung eingeführt worden ist, ehe er den Weg in die Kirchen fand, unterliegt keinem Zweifel. Die Niederländer waren es, von welchen die ersten im Contrapunkt geschriebenen Messen nach Rom kamen. Es beweiset das Guilielmus Dufay, aus Chymay im Henne-

gau gebürtig, der schon 1380 als Tenore in der Päbstlichen Capelle stand und der älteste eigentliche Contrapunktist ist, auf dessen Praktik sich noch hundert Jahre später die vorzüglichsten theoretischen Schriftsteller, als ein Gafurius, Aaron, Adam de Fulda u. A., als auf eine vollgültige Autorität berufen. Uebrigens darf man auch Dufay selbst nicht für den ersten Erfinder seiner Kunst halten, sondern nur für den Aeltesten oder Ersten, von dem man bestimmte Nachrichten in Betreff des Contrapunktes hat, da die Harmonie in seinen Werken schon zu rein, und selbst deren Wirkung auf den Hörer sorgfältig berücksichtigt ist. Stellt man sich diese Compositionen nicht als diatonische Stereotypen vor, sondern fügt an betreffenden Orten die Erhöhungen und Erniedrigungen bei, welche der ursprünglichen oder der durch die Modulation herbeigeführten fingirten Tonart zukommen, und von den Sängern ergänzt worden seyn müssen, so kann man diese Compositionen noch heute ohne Anstoß, ja mit Wohlgefallen hören. Neben Dufay müssen aus dieser Periode noch Egidius Binchois, Eloy (Eligius) und Binc. Faugues als besonders um die Ausbildung des Contrapunkts verdiente Männer genannt werden. — Siebente Periode, von 1450 bis 1480. In dem Maaße, als bei fortgesetzter Uebung der musikalischen Composition die Tonsetzer nun eine immer größere Gewandtheit im Contrapunktiren erlangten, wuchs natürlicher Weise auch die Kühnheit der Unternehmung und der Ehrgeiz, die Vorgänger in den Künsten des Contrapunkts zu übertreffen. Für den größten Meister galt in dieser Zeit jener hochberühmte Johannes Ockeghem, auch, und so am öftersten, Ockenheim genannt, welcher nicht nur wegen seiner ausgezeichneten Compositionen, sondern auch als Lehrer der ausgezeichnetsten Männer, welche in der nächstfolgenden Epoche und noch während seines Lebens glänzten, mit dem vollkommensten Rechte, und von jeher als das Haupt der Niederländischen Schule, und zwar der neueren oder zweiten, angesehen wird. Die aus der älteren Schule noch gleichzeitig übrigen niederländischen Tonsetzer gingen auf seinen Styl mit gutem Erfolge ein und schlossen sich somit der neueren Schule an, deren gemeinsamer Charakter sich in den Arbeiten beinahe aller Niederländer dieser Periode ausspricht. Es sind: Basnoys, Carontis, Hobrecht, Regis u. A. Aus Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien können in dieser Zeit noch keine Contrapunktisten namhaft gemacht werden. Nur in England hatte sich wahrscheinlich seit Dunstable eine einheimische, von der niederländischen verschiedene Schule gebildet, deren Zöglinge zur Zeit Eduard's IV. (1471—1483) blüheten, von deren Arbeiten aber Burney selbst nur sehr wenige noch auffinden konnte, und diese wenigen stellt er selbst unter die niederländischen. Diese zeichneten sich aus durch größere Gewandtheit in dem contrapunktischen Verfahren u. größeren Reichthum der Erfindung, und im Praktischen namentlich durch manche neu erfundene Künste eines obligaten Contrapunkts, mit Augmentationen, Diminutionen, Umkehrungen, Nachahmungen, Canons und Fugen der mannigfaltigsten Art. Ueberhaupt muß man zugestehen, daß unter Ockenheim erst der rechte Grund zu dem Ruhme gelegt worden ist, dessen die niederländischen Tonsetzer in der nächst folgenden Zeit in der ganzen civilisirten Welt genossen, und der auch in den lebendigen Bestrebungen Mancher im Auslande eben jetzt die wirksamsten Vorbereitungen fand. Seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften im 14ten Jahrhunderte nämlich ward auch die Musik, als Wissenschaft, mehr denn vorher gepflegt, und besonders sichtlich war dieser Einfluß, als gegen Ende des 15ten Jahrhunderts die Wirkungen der um dessen Mitte (1440) erfundenen Buchdruckerkunst sich kräftiger zu äußern anfingen: Lehrstühle der Musik entstanden damals in Italien an mehreren

Orten; desgl. gründete um 1470 König Ferdinand I. zu Neapel, wo drei gelehrte Niederländer, Joannes Tinctoris, Guil. Guarnerii und Bern. Hycaert, zugleich öffentlich lehrten. Etwas später errichtete einen solchen Herzog Sforza zu Mailand, welchem Franchinus Gafurius vorstand. Und diese verdienstvollen Männer entwickelten nicht nur die Theorie der Mensur, sondern auch jene des Contrapunkts in großer Vollkommenheit; und hatten wieder Männer wie Petrus Ramis de Pareja zu Toledo, Joannes Spatarus zu Bologna, Petrus Aaron zu Venedig zu nächsten Nachfolgern. — Achte Periode, von 1480 bis 1520 (Epoche Josquin). Den ersten und kräftigsten Impuls erhielt jene weite Verbreitung des Ruhmes der Niederländer durch den großen Aufschwung der Malerei und Bildhauerei gegen Ende des 15ten Jahrhunderts. Die Großen aller Länder nämlich wollten nun auch Musik hören: an den Höfen entstanden Capellen, zu welchen die musikalischen Niederländer unter den freigebigsten Bedingungen verschrieben wurden. Josquin kam unter Sixtus IV. in die Päbstliche Capelle, Hobrecht und Heinrich Isaac weilten zu Florenz. Uebrigens war für Italien erst mit dem prächtigen Zeitalter eines Julius II. u. Leo X. (1503—1517), in welchem Niederländer in großer Zahl nach Italien berufen wurden, der rechte Augenblick gekommen. Und von da an beginnt auch eigentlich der rechte Flor der niederländischen Musiker, die nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien, in Deutschland und Frankreich, componirten, lehrten und den Capellen vorstanden. An der Spitze Aller stand indeß immer noch Josquin de Près, u. mit ihm blüheten besonders die übrigen Meister aus Ockenheims Schule: Pierre de la Rue, Agricola, Compere, Brunel und Gaspard, vieler Anderer nicht zu gedenken. Durch diese Verbreitung der Niederländer wurden übrigens auch unter den übrigen Nationen schon jetzt manche Talente geweckt; namentlich standen in Deutschland schon einige tüchtige Contrapunktisten auf, die den Niederländern wenn auch nicht den Rang, so doch das bisherige Monopol streitig machten, wie Stephan Mahu, Herm. Fink, Adam de Fulda; von den Franzosen Eleazar Genet (genannt Carpentrasso); von den Spaniern noch keiner, obschon in der Päbstl. Capelle bereits einige spanische Sänger, und beliebt, waren, und auch die Italiener hatten sich immer noch willig mit der Musik beholfen und begnügt, welche ihnen die Ultramontaner fertig lieferten. Erst mit dem Jahre 1514 wird Costanzo Festa bekannt. Eins der wichtigsten Ergebnisse dieses Zeitalters und welches ungemein Viel und unmittelbar dazu beitragen mußte, den Sinn für Musik und musikalische Kenntnisse immer mehr zu verbreiten, war die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen durch Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaate. Auch die selbstständige Instrumentalmusik, an welche bis dahin noch gar nicht gedacht worden war, verbesserte sich etwas und ward regelmäßiger. Bisher hatte man höchstens zur Verstärkung oder Unterstützung des Chores der Sänger Cornetti, Posaunen u. allenfalls Trompeten angewandt, die mit den Stimmen unisono gingen. Die Geige, Viole und Violon, in Frankreich aus dem alten Rebec entstanden, war so wie die Vielle (Leier) den Händen der Menetriers überlassen und eben so wenig als diese geachtet, allenfalls daß man sie berief, zu Tanze zu spielen. Jetzt hatte man in Deutschland doch schon: die Geige (u. unserer jetzigen sehr ähnlich), Flöte oder eigentlich Pfeife und diese in verschiedenen Dimensionen (Pommer, Bombard), die Querflöte, Schallmey, Trompete u. Posaune, Trumscheit u. v. a., Cither und Laute, Claviere und Orgeln mit vollständig eingerichteter Tastatur. Indeß waren die Instrumentisten (mit Ausnahme

der Organisten) von den eigentlichen, d. h. wissenschaftlich erzogenen Musikern, und diese waren Sänger (Musiker und Sänger waren damals gleichbedeutende Wörter), gänzlich verschieden und bildeten eine eigene Zunft, unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunstpfeifern und Thürmern. Sie hatten auch ihre eigene Art, für die Instrumente zu notiren, nämlich die sogenannte deutsche Tabulatur, eine Notirung mit den alten Gregorianischen oder Guidonischen Buchstaben. Auch die Lauteniſten und Citheriſten waren unter den Musikern nicht eingeführt, sondern bildeten eine für sich abgeschlossene Classe, mit einer ganz eigenen, wunderlichen Notirungs-Methode. Die Harfe war, vermuthlich weil sie aller Subsemitonien entbehrte, unter den Musikern der Zeit kaum noch genannt. Das Clavier war blos für häuslichen Gebrauch und besonders den Studien gewidmet. Auf allen Instrumenten aber thaten sich in ihrer Art bereits schon Virtuosen hervor, die von den Fürsten und Reichen dann ausgezeichnet und gut belohnt wurden. Ein solcher war z. B. der blinde Conrad Paulmann aus Nürnberg. — Neunte Periode, von 1520 bis 1560. In dieser Zeit erreichte der alte Niederländische Glanz seinen Culminationspunkt, besonders in Italien, wo die Kunst und Lehre der Niederländischen Schule jetzt feste Wurzel faßten und aufs sorgfältigste gepflegt wurden. Hadrian Willaert, vielleicht der vorzüglichste unter den damaligen Niederländern in Italien, fing an, für 6 und 7 Stimmen zu schreiben, was bis dahin noch kein Componist versucht hatte. Andere merkwürdige Männer neben ihm, die Hauptstützen jenes Glanzes waren: Arcadelt und Ghiselino d'Ankerts, Jachet de Mantua und Claudius Goudimel, welcher letztere 1540 zu Rom eine Schule eröffnete, aus welcher nachmals Männer wie Animuccia, Nanini und Palestrina hervorgingen. Auch in den Niederlanden selbst, in Spanien und Deutschland waren niederländische Musiker in fast unglaublicher Anzahl thätig, wie Clemens non Papa, Gombert, Crecquillon, Vaet, Mässens (diese alle am Kaiserl. Hofe), Lupus, Manchicourt, Richefort, Cornelius Canis, Nic. Payen u. A. In Frankreich entstand schon eine große Anzahl einheimischer Compositeurs, deren Chansons, Motetten und Messen durch die seit 1530 eröffneten so emsigen als prächtigen Druckereien von Paris und Lyon verbreitet wurden, so daß die Niederländer hier wenig gesucht waren. Ja einige Franzosen, wie Leon. Barré, machten sich auch in Italien einen Namen. Von eingebornen Spaniern können nur genannt werden: Morales, Escobedo, Vaqueras und Guerrero. Wenn Deutschland ebenfalls in dieser Periode schon eine ansehnliche Zahl von Tonsetzern zählte, wie Ducis, Dietrich, Renner, Brätel, Stolzer, M. Agricola, Stahl, Joh. Walther, Lud. Senfl u. A., so reichten sie doch nicht hin, die Bedürfnisse der Höfe zu befriedigen, um so weniger, als sie besonders in den Reichsstädten und Stiftern lebten. Doch stehen ihre Arbeiten denen der Niederländer keineswegs nach, u. wenn man diese gleichwohl immer noch vorzog, so lag dem nur ein einmal gefaßtes Vorurtheil für die auswärtigen Zeitgenossen zum Grunde. Italien war am ärmsten noch an eigenen Tonsetzern, was selbst Baini zugiebt. Domenico Ferabosco, Bettini, Parabosco, Veggio, Novarese, Ruffo, Riccio, Palazzo u. Perison waren alle nur noch Anfänger, die indessen Hoffnungen anregten. Sie stammten aus Willaerts Venetianischer Schule. Dagegen aber hatte es den großen Theoretiker Zarlino, ebenfalls einen Schüler Willaerts, der der Reformator der Theorie, der größte Mann seines Fachs in dem ganzen Jahrhunderte genannt werden muß, und den immer großen Contrapunktisten Porta. Ungeachtet dieser großen Meister Zahl und der namhaften

Bestrebungen der Niederländer hatte die Musik, als Kunst betrachtet, in der ganzen Periode doch indeß keine wesentliche Reform erfahren: größere Gewandtheit der Künstler selbst, Sicherheit und selbst einige Grazie im Satze war ihr hauptsächlichstes Resultat. Dadurch kamen die älteren übermäßigen Künsteleien, Canons und Räthsel, die Subtilitäten der alten Mensural-Theorie, und die Masse von Ligaturen aus der Mode, so daß denn auch das Uebertragen der Compositionen aus dieser Periode in unsere moderne Notenschrift schon bedeutend leichter ist. Dann aber verdient auch die Erfindung des Madrigals (1540) genannt zu werden, und Hand in Hand mit dieser Erfindung ging die der minder wichtigen Villanellen. Der Druckereien wurden natürlich auch immer mehr, und eine der productivsten war die von Gardani in Venedig. — Zehnte Periode, von 1560 bis 1600, oder die Epoche Palestrina. Eine auch nur gedrängte Uebersicht aller merkwürdigen, auf Musik Bezug habenden und einwirkenden Ereignisse dieser glänzenden und in sich großen Epoche geben, hieße nichts Anderes als die Geschichte ihres ersten Helden Palestrina erzählen, und dies geschieht unter seinem eigenen Artikel. Mit ihm begreift sie den Anfang des italienischen und mit Orlandus Lassus das Ende des niederländischen Flors in sich, und bildet den Höhepunkt der Kirchenmusik. Durch die Niederländer einst nach Italien verpflanzt, war die Musik nunmehr dort einheimisch geworden, und wie die Niederlande einst, so sendete nun gegen Ende des 16ten Jahrhunderts Italien seine Söhne in alle kunstliebende Länder, und errang nach und nach jenes Supremat in Europa, welches es bis auf die neuere Zeit, in gewisser Beziehung wenigstens, auch behauptet hat. Animuccia, die beiden Nanini, Vittoria, Anerio, Dragoni, R. Giovanelli, Ingegneri, Marenzio, Gabrieli, Donati, Gastoldi, Merulo, Rota, Vecchi, Ponzio, Striggio, Gagliano ꝛc. waren Namen von schönem, weithin reichendem Klange, und wurden überall neben Palestrina in großer Verehrung genannt. Die Zöglinge der Venetianischen Schule hatten sich in allen größeren Städten Oberitaliens seßhaft gemacht und verbreiteten ihre Kunst und Lehre nach allen Seiten hin. Floß sie selbst auch allmählig mit der Römischen zusammen, so behielt sie lange doch ihren eigenthümlichen Charakter, der sich namentlich durch eine immer kühner hervortretende Entbindung von den alten Tonarten bemerklich machte. Und hatte auch Neapel noch keine eigene Schule, so ward die Nachfrage nach Niederländischen Musikern und Tonsetzern immer doch geringer, und dies mußte denn auch in deren Heimathlande den Trieb zur und für Musik nothwendig mindern, weil kein sonderlicher Lohn und Ruhm mehr im Auslande zu hoffen war, selbst abgesehen von den der Kunst nimmer förderlichen Religionsunruhen und Bedrängnissen, die jetzt auch dieses Land zu dulden hatte. Dazu machte auch Frankreich, ungeachtet seiner schon reichen musikalischen Literatur, einen bedeutenden Rückschritt in der Kunst selbst. Keinen einzigen tüchtigen Tonsetzer kann es aus dieser Periode aufweisen. Und England konnte, trotz seines Tallis und Bird und der noch übrigen vielen Namen, nicht gegen die weit heroischeren Anstrengungen Italiens aufkommen. Nur Deutschland setzte diesem einige tüchtige Rivalen entgegen, wie J. Gallus, Hasler, Prätorius, Mayland, Aichinger u. a., die aber auch meist ihre Kunst in Italien studirt hatten. Durch die Bemühungen solcher Männer nun mußte natürlich die M. auch in praktischer Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt machen; und es geschah sowohl in Absicht auf Reinheit und Fülle der Harmonie als auf Erfindung ausdrucksvoller und angenehmer Melodien. Freilich beschränkte die Harmonie sich, seltene Fälle ausgenommen, immer

noch auf die mit ihren natürlichen Dreiklängen in der diatonischen Leiter gegebenen Tonarten, und erlaubte sich nicht leicht einen Uebergang in den Cantus durus. Indeß waren die einzelnen Versuche in diesem, so unglücklich sie auch an sich ausfielen, doch geeignet, das Nachdenken sowohl der Praktiker als Theoretiker zu wecken und auf sich zu ziehen, und hätte Palestrina nicht gezeigt, welche Mannigfaltigkeit von reizenden Modulationen sich auch schon in der rein diatonischen Leiter erreichen läßt, sicher wäre man schon damals nicht mehr so feind gegen die Kreuze und Bee gewesen. Dies aber bezweckte jene merkwürdige Reinheit des Satzes in den Compositionen dieses Zeitalters, die, verbunden mit dem Haften an den alten Tonarten, allein den höchst fremdartigen, oft unglaublichen Eindruck der Modulationen in denselben erklären läßt. Eine besonders merkwürdige Scheu hatte man gegen die Terzen in den Schlußaccorden, wo die angenommene Regel eine sog. vollkommene Consonanz erforderte: eine Bizarrerie, die selbst neuere Tonsetzer im Style da capella oder alla Palestrina nachgeahmt haben, und die doch nichts ist als der letzte Rest der griechischen Theorie. — Eilfte Periode, von 1600 bis 1640. Immer merkwürdiger gestalteten sich, nach solchem Aufschwunge, nunmehr die Dinge auf musikalischem Boden, und gleich in den nächsten Jahren sehen wir ein förmliches Drängen von Ereigniß an Ereigniß. Neue Gattungen bildeten sich, freilich Anfangs nur noch in sehr schwachen Versuchen, durch deren Ausbildung aber die Musik in Kurzem eine wesentlich veränderte Richtung erhielt. Gleich im Anfang dieser Periode nämlich entstand zuerst der dramatische Styl, von welchem der Ursprung der Oper datirt werden muß; dann die Monodie, und endlich das Kirchen-Concert. Bis zu Ende des 16ten Jahrhunderts kannten und übten die eigentlichen Musiker fast Nichts als ihren Contrapunkt, der die Seele des Kirchenstyls ausmachte; an Lieder oder Gesänge für 1, 2 oder 3 Stimmen mit Begleitung hatte man noch nicht gedacht. Da entstand in Florenz im Hause des Grafen Bardi der erste Gedanke der Monodie (s. Arie). Emilio del Cavaliere, der 1590 in Rom war, mochte wohl in Florenz diese Ideen aufgefaßt haben, mit deren Ausführung er sich dann auch bei der Zurückkunft in seine Heimath beschäftigte. Man sehe die weitere Geschichte unter dem Art. Oper. So unbedeutend auch die ersten Versuche in diesem neuen Style seyn mochten: die Bahn war gebrochen und es ging nun raschen Schrittes vorwärts; das Senfkorn wuchs zu einem Baume heran, der jetzt alles Feld überschattet. Die Kirchenconcerte, eine Compositionsgattung, in welcher 1, 2, 3 oder mehr Stimmen, indem sie Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes harmonisches Instrument (Orgel) benöthigten, waren eine Erfindung Viadana's, nach dessen eigner Angabe 1597 oder 1596 zuerst versucht, jetzt aber erst allgemein eingeführt und ausgebildet. Es ist natürlich, daß dieser concertirende Styl auch eine wesentliche Verbesserung in der Begleitung bewirkte. Und so entstanden ferner die Regeln der Begleitung und mit diesen der sog. Generalbaß mit der Bezifferung, als ein eigenes Studium, dessen Ausbildung wieder auf die Kenntniß der Harmonie segensreich zurückwirken mußte. Auch das Orchester erweiterte sich: hatte Emilio bei seinem Oratorium nur eine Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone, 2 Flöten oder Tibie all' antica gebraucht, so bestand Monteverde's, dieses größten Meisters der Zeit, Orchester schon aus 2 Gravicembani, 2 Contrabassi da Viola, 10 Violen, 1 Harfe, 2 kleinen Violinen alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Posaunen, 1 Regal, 2 Zinken, 1 Flautino alla vigesima seconda (Art Flageolet), und 1 Clarino mit 3 Trombe sordine. Die Ouverture (Toccata), die aus einer Art

Intrade bestand, welche nicht vom Tone C weicht, mußte 3 Mal vor Aufziehen des Vorhangs mit allen Instrumenten gespielt werden; sonst aber hatten die Instrumente in der Oper nichts Besonderes mehr zu thun als einige Zwischenspiele und Tänze vorzutragen, und allenfalls die Chöre im Einklange zu begleiten. Im Orgelspiele hatte Italien den weitgepriesenen Frescobaldi. Durch ihn besonders kam der doppelte Contrapunkt und die Fuge an Tagesordnung, die aber ihre Vollendung erst später erhielten, denn in der Kirchenmusik geschah jetzt nichts Wesentliches mehr, zumal da die beliebteste Unterhaltung die mehrstimmigen Madrigalen und Madrigalesken geworden waren. Sie wurden denn auch zu Tausenden gedruckt, und von den Tonsetzern Agazzari, Agostini, Allegri, Buel, Caccini, Casciolini, Catalani, Cifra, Cima, Croce, Erbach, Faber, Frank, Gagliano, Giacobbi, Grandi, Heredia, Kapsberger, Leoni, den 2 Mazzocchi, Peri, Pacello, Prioli, Quagliati, Selle, Turini, Ufferer, Ugolino, Walliser ꝛc., die in dieser höchst interessanten Periode außer den schon genannten noch blüheten, auch fleißig cultivirt. Wir sehen, es sind bis auf einige Deutsche lauter Italiener. Zu bemerken ist noch, daß in dieser Zeit, und nicht ohne Einfluß des dramatischen Styls, von Monteverde, ohngeachtet manches heftigen Widerspruchs von Andern, neue Combinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen ohne Vorbereitung zu gebrauchen angefangen, und dadurch der erste Anstoß zur Einführung mancher, später stereotyp gewordenen, harmonischen Freiheit und Ungebundenheit gegeben wurde. — Zwölfte Periode, von 1640—1680. Daß das nun erfundene musikal. Drama, auch in seinem Zustande der Kindheit, schon um seiner Neuheit willen, außerordentliches Aufsehn erregte, kann man sich leicht denken. Man konnte sich nicht satt daran sehen und hören, und bald blieb es nicht blos Sache der Hofvergnügungen ꝛc., sondern ward ein Gegenstand nutzbringender Unternehmungen, und Opernhäuser wurden gebaut. Am frühesten gedieh das Opernwesen in Venedig, wo schon von 1637 an unausgesetzt Aufführungen statt fanden, und wo bis 1700, also in dem Zeitraume von 64 Jahren, in 7 Theatern, von 40 Tonsetzern, nicht weniger als 357 Opern zur Aufführung gelangten. Unter den Opern-Componisten im Anfange dieser Periode waren Francesco Cavalli u. Marcantonio Cesti besonders geschätzt. Die Recitative derselben fingen an, sich dem natürlichen Accente der Declamation anzupassen, und erlaubten sich schon einige Modulationen in der begleitenden Harmonie; ihre Arien enthielten wirklich schon eine angenehme ausdrucksvolle Cantilene, und es kommen sogar schon Coloraturen darin zum Vorschein; ihre Begleitung besteht blos in einem unbezifferten Basso continuo, und was wir Ritornell nennen, findet sich, meist mit Violinen, am Schluß oder in den Zwischensätzen; ebenso sind die Chöre an den Schluß der Acte verlegt. Die nächstfolgende Zeit, in welcher ein Rovetta, Ziani und Legrenzi wirkten, bildete dann das Recitativ und die Arie noch mehr aus und gab ihnen bestimmtere Formen. Die Cantate, die Giacomo Carissimi erfand oder doch merklich verbesserte, ging mit der Oper ziemlich gleichen Schritt, so daß sie dem Madrigal nach und nach Eintrag that. In der Kirchenmusik neigte sich der Geschmack dem sog. stile concertante zu, der nunmehr mit dem da Capella oder sog. alla Palestrina die Herrschaft theilte. Mit jenem war auch der Gebrauch der Bogeninstrumente in die Kirche gekommen, wo sonst nur Zinken und Posaunen zur Verstärkung des Chors zugelassen waren. Carissimi's Motetten und Concerte waren sehr geschätzt und sind es bei den Antiquaren noch jetzt. Ungeachtet dieser Neuerun-

gen im Kirchenstyle blieb derselbe aber immer noch von der sog. profanen Musik streng geschieden, und besonders war es die Venetianische Schule, die sorgfältig darauf hielt und deshalb auch den künstlichen Contrapunkt immer fleißig cultivirte. Der einfache, großartige Capellen-Styl, gewöhnlich Palestrina-Styl genannt, blühete fortan in den Hauptkirchen Italiens, vorzüglich in der Päbstl. Capelle, welche demselben auch bis auf den heutigen Tag treu geblieben ist und noch jetzt alle Instrumente, selbst die Orgel ausschließt. Die schönste Palme gebührt in dieser Epoche aber Orazio Benevoli, mit dem nur ein Carissimi in die Schranken treten durfte. Von den Franzosen ist aus dieser Zeit kein bedeutendes Talent zu nennen. Sie hatten Tonsetzer in Menge, aber waren von dem Alten abgefallen ohne sich das Neue anzueignen. Besser sah es in Deutschland aus, wo man, trotz aller ungünstigen Bewegungen außer dem Bereiche der Kunst, das Alte doch wenigstens nicht hatte untergehen lassen. Contrapunkt und Orgelspiel wurden hier fortan gepflegt und selbst der concertirende Kirchenstyl hatte Eingang gefunden. Für das Drama waren die kriegerischen Zeiten nicht günstig, und gleichwohl sollen Schütz und Sagittarius schon um 1628 deutsche Opern componirt haben. Endlich fällt auch für die Instrumentalmusik, für welche bis dahin so sehr wenig, ja fast gar Nichts geschehen war, in diese Periode die bedeutendste Verbesserung, namentlich in Beziehung auf die Bogeninstrumente, deren Stimmung und sofort geregelte Struktur. Man weiß ja noch heute, welche treffliche Geigen und Violen die Fabriken zu Cremona, Brescia und Insbruck lieferten! — So erstreckten sich die Fortschritte der M. in dieser Zeit über ziemlich alle ihre Theile. — Dreizehnte Periode, von 1680 bis 1725. Ohne Aufenthalt gingen auch in diesem Zeitraume die Neuerungen und Verbesserungen fort. Nach Benevoli und Carissimi trat jetzt in Italien Alessandro Scarlatti auf, einer der größten Meister nicht blos seiner, sondern aller Zeiten; gleich groß in den Künsten des höheren Contrapunkts wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und großartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes, und einer freien immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. Reformator in allen diesen Dingen, kann man von ihm sagen, daß er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt, auf den Geschmack der Zeitgenossen mächtig eingewirkt, seine Kunstgenossen zu sich erhoben, und so jenen Umschwung vorbereitet habe, welchen die Tonkunst in der gleich nachfolgenden Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, aus der Neapolitanischen Schule, durch seine gleich großen Zöglinge erhielt. Nach allen Seiten und Richtungen hin erweiterte und vervollkommnete sich die Musik, und besonders die dramatische. Die Italiener Lotti — um nur Einige zu nennen —, Gasparini, Conti, Marcello, Caldara, Colonna waren lauter tüchtige Meister, wie sie in so großer Anzahl neben einander keine der früheren Zeiten aufzuweisen hat, und sie waren thätig in allen Fächern. Aus Frankreich überstrahlte Lully halb Europa; in Deutschland wollte zwar das nationale Opernwesen noch immer nicht heimisch werden, aber es hatte doch einen Reinhard Keyser, der eine ungeheure Anzahl (man sagt 116) deutsche Opern fertigte. Im Anfange dieser Periode war die Instrumentalmusik in Italien kaum dem Namen nach bekannt, und gleichwohl ging in derselben Periode noch von Italien auch die erste Veredlung der Instrumentalmusik aus, durch Corelli, Geminiani und Vivaldi, die gegen Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts in Compositionen von Violinsachen aller Art sich hervorthaten. In Frankreich hatte man zwar schon seit Ludwig XIII. Instrumentisten unterhalten (vingt quatre Violons du Roi), für welche Henry le

jeune und Boesset sog. Cammerstücke lieferten, allein sie verdienen kaum den Namen Musik, und Lully's Instrumentalstücke waren wohl nicht viel besser. Uebrigens fanden auch jene genannten ital. Instrumentalcomponisten mehr im Auslande, in Deutschland und England, als in ihrem Vaterlande Anerkennung und Belohnung. An guten Organisten hatte weder Italien, noch Deutschland jemals Mangel. Auch waren sie es hauptsächlich, die den fugirten Styl aufrecht erhielten, welcher indeß auch in der solennen Kirchenmusik prävalirte, und worauf die Tonsetzer aller Schulen immer und mit Glück vielen Fleiß wandten. Die Theorie des obligaten Contrapunkts ward durch alle Gattungen von Berardi, Buononcini und Fux entwickelt, und von diesem auch die Form der eigentlichen Fuge festgestellt. Eine merkliche Neuerung war in dieser Zeit der eigentliche Kunstgesang. Von Dufay bis auf Monteverde ward blos im Chore gesungen, und zwar von Männern, indem Sopran- und Alt-Parthien durch das Falsett ausgeführt wurden; Castraten- und Weiberstimmen kannte man vor 1625 nicht. Menodie, Concerte, Oper, Cantate, Arie und was man jetzt nun aber Alles schon hatte, machte das Bedürfniß schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags höchst fühlbar, und kein Wunder daher, wenn man gegen Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts auf den Gedanken kam, öffentliche Singschulen zu errichten. Pistocchi hatte eine solche Schule zu Bologna, Fedi zu Rom, Redi zu Florenz; vortreffliche Sänger bildete damals auch schon Neapel, und noch war diese Periode nicht vorüber, so hatte Italien auswärtigen Höfen schon Sänger vom ersten Range geliefert. Demnach schien es denn bereits zu Zeiten Scarlattis, als habe die Tonkunst, und namentlich im Fache des Dramas, ihren höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht. Allein die — vierzehnte Periode, von 1725 bis 1760, mußte kommen, um noch Wunderbareres zu erfahren. Der Neapolitanischen Schule, die jetzt durch einen Leonardo Leo, Francesco Durante und Gaetano Greco entstand, war es vorbehalten, der M. einen noch höheren Aufschwung zu geben, und gewissermaßen deren ganze Gestaltung zu ändern. In allen harmonischen und contrapunktischen Kenntnissen trefflich erzogen, wußten die Tonsetzer dieser Schule nicht nur über den ganzen Vorrath der geerbten Hülfsmittel zu verfügen, sondern brachten nunmehr auch jene neuen und vermehrten Hülfsmittel in Anwendung, welche sich ihnen in der mittlerweile zur höchsten Vollendung gebrachten Kunst der dramatischen Sänger, so wie zum Theil in der zeither erfolgten bedeutenden Verbesserung der Instrumente darboten. Die wesentlichste Verbesserung aber, welche aus dieser Schule hervorging, war: Regelung des rhetorischen Theils der Melodie und bessere Gestaltung der Arie. Die Rhythmopöie insbesondere war bisher noch wenig geordnet. Nun ward aber Phrase und Arie verlängert, und überhaupt ein schöneres Verhältniß unter den einzelnen Theilen eines musikalischen Satzes bewirkt. In das Orchester kamen neben die Bogeninstrumente Hoboen und Hörner, hie und da auch Flöten und Fagotte und sogar Trompeten, so eingeschränkt auch die Benutzung derselben anfänglich noch blieb. Hauptmänner jener Schule waren: Porpora, Sarri, Cavapella, Vinci, Pergolesi, Duni, Perez, Teradoglias, Feo, Sala, Traetta, Jomelli, Sacchini, Piccini (der Schöpfer der ital. opera buffa mit Ensemble-Stücken und Finale), Majo, Anfossi, Caffero, Guglielmi und selbst unser deutscher Hasse. Der lebhafte und zierliche Styl dieser Männer, der in seinem Wesentlichsten auch selbst noch die Physiognomie unserer heutigen Musik ist, ward in und außerhalb Italien allgemein angenommen; daß er leider aber auch in die Kirchenmusik

sich Einfluß verschaffte, ist eben so wahr, zumal in Italien, wo zwischen Oper und solenner Messe kaum noch ein Unterschied statt findet. Für die Cammermusik schrieben und wirkten: Domenico Scarlattti, Tartini, Nardini, Pugnani. Virtuosen auf allen Concert-Instrumenten thaten sich in Menge hervor. In Frankreich glänzte Rameau als Operncompositeur; in der eben neu entstandenen Operette machten Monsigny, Philidor und nachgehends Gretry viel Glück. Größere Männer aber noch hatte Deutschland: Männer, die die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zogen. Besonders im Choral- und Orgelwesen ragte es jetzt über alle anderen Länder weit empor. Man denke doch nur an die Bache und Händel. Auch ist seit Rameau und d'Alembert, die zuerst ein eigentliches System der Harmonie entwickelt haben, nirgends in der Welt, weder in Frankreich noch in Italien, noch sonst wo, so emsig und so glücklich an der Theorie der Begleitung und des Contrapunkts und der Setzkunst in allen Theilen gearbeitet und so viel gedruckt worden, als eben in Deutschland; es genüge, hier aus jener frühen Zeit die Namen Mattheson, C. Ph. E. Bach, Marpurg, Kirnberger, Sorge ꝛc. in Erinnerung zu bringen. Endlich waren die Deutschen auch in der Instrumentalmusik nicht müßig, und Jedermann weiß, wie sehr dieselben auch bis zur Stunde noch, und wenn sie in Allem sonst übertroffen würden, hierin den Vorrang vor allen anderen Völkern und Nationen behaupten. Sonderbarer Weise aber ist, bei allem Ruhme, den sich Graun, Stölzel, Telemann im Fache der Cantate und des Oratoriums erwarben, von einer eigentlichen deutschen Oper auch in dieser Periode noch nichts Erhebliches, oder woran man sich halten könnte, zu vernehmen. Die italienische Oper hatte sich gleichsam überall auch hier festgesetzt. Erst in der folgenden — fünfzehnten Periode (von 1760—1780) schrieben Hiller, Georg Benda und einige Andere deutsche Original-Opern, eigentlich jedoch auch nur Lustspiele mit Gesang, nach Art der französischen Operette. Andere berühmte Männer, deren höchste Blüthe in diese Zeit fällt, sind: Basili, die Söhne Sebastians Bach, Fenaroli, Fioroni, Gaßmann, Gretry, Guglielmi, Homilius, Kirnberger, Majo, Marpurg, Misliweczek, Mondonville, Monsigni, Piccini, Philidor, Ponti, Rolle, Rousseau, Sacchini, Scarlatti, Schuster. Die Arbeiten und Leistungen aller derselben aber bewegen sich nur auf einem schon bereiteten Felde, die des Einen mit weniger, des Andern mit mehr Erfolg; eigentlicher Epochen-Mann war in dieser Zeit nur Gluck. Was er aber geleistet, die große Reform, die er und namentlich in dem französischen Opernwesen hervorbrachte, lese man unter seinem eigenen Artikel. Und dennoch, so wunderbar Großes er hervorgebracht hat, sollte all' das Kämpfen seines erhabenen Geistes dennoch nicht von nachhaltigen Folgen seyn, denn schon in den nächsten 20 Jahren, der — sechzehnten Epoche, von 1780 bis 1800, wo unter so manchen trefflichen Künstlern und Lehrern, wie ein Albrechtsberger, Anfossi, Bertoni, Catel, Cherubini, Cimarosa, Clementi, Dalayrac, Fasch, Furlanetto, Gazzanigo, Guglielmi (d. jüng.), Mich. Haydn, Jannaconi, Krauß, Lesueur, Lorenzini, Mattei, Mortellari, Nasolini, Naumann, Paesiello, Portmann, Quaglia, Rodewald, Sabbatini, Salieri, Sorti, Torchi, Tritto, Vogler und Zingarelli, ein Joseph Haydn und Wolfg. Amad. Mozart so riesenmächtig und riesengroß hervorragten, sollte, durch die Hebel des verfeinerten Geschmacks und der tieferen Einsicht in die Kunst, die Musik eine wieder ganz andere, aber

idealere Gestalt gewinnen, und wo? — in Deutschland, das mit überraschender Schnelligkeit jetzt eine Prävalescenz gewann über alle anderen Länder, wo Musik cultivirt wird. Haydn schuf das gearbeitete Quartett und die große Sinfonie, Mozart entfaltete den unerschöpflichen Reichthum seines Genies, die erstaunenswürdige Richtigkeit eines angebornen ästhetischen Gefühls, und die Kräfte früh erworbener contrapunktischer Fertigkeiten in der Oper, und so ward die Musik in allen ihren Theilen und Sphären durch das Triebrad einer neu sich constatirenden Wiener Schule, als deren Stifter jene beiden Heroen anzusehen sind, zu einem Grade von Vollkommenheit gehoben, daß kaum höher noch einer zu denken ist. Haydns und Mozarts Styl war auf einmal das ausschließende Muster aller Tonsetzer Deutschlands u. Frankreichs, ja selbst Italiens (man denke an Simon Mayr und Paer, Bellini u. a.); und in allen Fächern gedieh die Tonkunst zur höchsten Vollkommenheit, und besonders war es die bisher immer noch stiefmütterlich behandelte reine Instrumentalmusik, die eigentlich reine Tonkunst, und mit dieser die Orchesterbegleitung, worin sich der große Fortschritt bemerklich machte. Damit können wir denn auch unsere Uebersicht der allgemeinen Geschichte schließen (mit Wiederholung der im Eingange gemachten Bemerkungen), denn was die späteren Zeiten, was ein Beethoven u. Rossini, mit deren Leistungen sich allenfalls noch eine Epoche abrunden ließe, geleistet und Schönes und Großes hervorgebracht haben: von Mozart und Haydn her nimmt es seinen Ursprung. Die Frischheit der Gedanken, die Kühnheit in deren Ausführung, die Mannigfaltigkeit der Harmonie, die Freiheit, ja oft anscheinende Ungebundenheit in den Modulationen, und kühne, freie Verwendung der Instrumente, die den Typus der Musik unserer heutigen Tonsetzer ausmachen, finden wir sämmtlich schon in den Werken jener genialischen Meister, und die Liebhaberei für Instrumentalmusik, welche sie dadurch schufen, ist allein auch als Ursache anzusehen von dem großen Eifer, mit welchem unsere jetzigen Virtuosen ihre Kunst zu einem Grade — wir möchten sagen: hinaufgeschroben haben, der öfters alle menschliche Fassungskraft übersteigt. Man hat behauptet, daß, so hoch auch die Leistungen Mozarts und Haydns und ihrer Nachfolger für Oper- und Cammermusik anzuschlagen seyen, die Kunst des Contrapunkts und der Fuge doch dadurch eine fast ganz verlorne Kunst geworden sey; allein so schlimm steht es nicht damit. Ist dieselbe jetzt auch mehr, ja einzig und allein der Kirche und dem Oratorium zugewiesen, so mangelt es doch auch noch nicht an Männern, die dieses ewige Feuer unterhalten, und sind Anzeigen vorhanden, daß für das Studium dieser Kunst, und besonders unter den Deutschen, bald ein neuer Eifer rege werden wird. So erfreut sich denn endlich auch im Fache der Kirchenmusik, der edelsten und erhabensten Gattung unsrer Kunst, die jetzige Zeit (d. h. in Deutschland, weniger in Frankreich, und noch weniger in Italien) einer bedeutenden Zahl der ausgezeichnetsten Werke im großartigen Style, nur muß man nicht die, unserer Bildung und unserm Geschmacke gar nicht mehr angemessene Simplicität der Palestrina'schen Periode darin zurückwünschen wollen; und im Orgelspiele besitzen wir wahrlich Meister, die in der freilich längst vorübergeeilten glänzendsten Zeit dieser Kunst Epoche gemacht haben würden.

Musik. VIII. Literatur derselben. Hierüber vergl. man den allgemeinen Artikel Literatur im Nachtrage.

Musikalien- oder Musikhandel, s. Notenhandel.

Musikalisch, ist zunächst Alles, was der Musik angehört, oder dem Wesen derselben entspricht (s. Musik I.); dann gebraucht man das

Wort aber auch allegorisch für die Beschaffenheit einer Sache, in der das musikal. Element, der Ton und Rhythmus, vorwaltet, oder die nach der Wesenheit dieses gebildet ist, und in der Beziehung kann man allerdings wohl selbst Dingen das Prädicat musikalisch beilegen, die an und für sich in gar keiner näheren Verbindung mit Musik stehen, wenn nur z. B. das Verhältniß in oder unter denselben nach den Begriffen eines musikal. Rhythmus geordnet ist. Doch kommt das im Ganzen nur selten vor. — Was die Zusammenstellungen mit diesem Worte betrifft, so vergleiche man hier in unserm Buche immer darüber den Art. des beistehenden Hauptworts, z. B. über Musikal. Academie, Musikal. Automate, Musikal. Bildung, Musikal. Wettstreite, Musikal. Gehör, Musikal. Zeitung, Musikal. Declamation u. s. w. die Art. Academie, Automat, Bildung, Wettstreit u. s. w. Ueber musikal. Malerei vergleiche man den Art. Tonmalerei. — Musikalische Brüder heißen bei den Freimaurern diejenigen Mitglieder einer Loge, die, gewöhnlich befreit von Beiträgen, die Verpflichtung übernommen haben, die Feierlichkeit der Logenversammlungen durch Musik zu erhöhen. — Ueber Musikal. Künste s. d. Art. Kunst und Musik I. — Musikalisches Würfelspiel ist eine (artige) musikal. Spielerei, womit Jeder, ohne auch Etwas von Musik zu verstehen, eine Menge Menuetten oder sonst kleine Tonstücke componiren kann. Das Spiel besteht nämlich aus 2 Notentafeln und 4 Tabellen. Auf den Notentafeln befinden sich einzelne Takte einer Menuett und dessen Trio, jeder mit einer Ziffer versehen. Diese einzelnen Takte passen in Hinsicht der Modulation genau auf einander. Man wirft nun für die Menuett mit 2 Würfeln, sucht die für den ersten Takt geworfene Zahl auf der ersten Tabelle und findet daneben den Takt angezeigt, welcher von der Notentafel genommen werden soll. So fährt man fort, bis die Menuett fertig ist. Das Kunststück beruht auf den Gesetzen der Combination, und daher ist die Verschiedenheit der auf solche Weise hervorgebrachten Stücke unendlich. Schon Kirnberger erfand eine Art musikal. Würfelspiele 1757, die er unter dem Titel: „der allzeit fertige Polonaisen- und Menuetten-Componist" herausgab. Man kann nämlich auch andere, immer aber nur sehr einfache Tonstückchen dazu wählen. Auch Mozart verwandte seinen Scharfsinn darauf, und brachte ein solches verbessertes Würfelspiel zu Stande, das er mit auf seine Reisen nahm, und endlich auch nach Paris brachte, wo es lange Zeit zum guten Ton gehörte, sich in Abendgesellschaften damit zu unterhalten.

Musikant und Musikantenzunft, s. Musiker.

Musik der Sphären, oder mit einem Worte Sphärenmusik, s. Harmonie der Sphären.

Musikdirector. Man lese zuvor die Artikel Aufführung und Kapellmeister. Gewöhnlich heißt, wie denn auch schon aus der Zusammenstellung des Wortes erhellt, diejenige Person Musikdirector, der alle zu öffentlichen Musiken nöthigen Einrichtungen und Anordnungen übertragen sind. Bei Gesellschaften von Tonkünstlern, die von keinem Hofe abhängen, wird dieses Amt gemeiniglich von der Ortsobrigkeit verliehen, nämlich zum Behufe der von jener Gesellschaft zu veranstaltenden öffentlichen Concerte. In dieser Stellung hat ein Musikdirector die nämlichen Pflichten zu erfüllen, wie der Kapellmeister. Bei Hofmusiken aber, also in Kapellen, steht der Musikdirector unter dem Kapellmeister, ist eigentl. Orchesteranführer, und vertritt jenen nur in dem Falle, wenn derselbe verhindert ist, selbst seinen Dienst zu erfüllen. Als Orchesteranführer steht er meist und fast nothwendig an der Spitze der ersten Violine und hat hier ganz das Amt zu

verrichten, was wir unter dem Art. Aufführung dem Concertmeister zutheilten. Ueberhaupt herrscht unter den Titulaturen eine große Verschiedenheit. An einem Orte versieht der Musikdirector das Amt des Kapellmeisters und der Concertmeister das des Musikdirectors, am andern der Musikdirector, weil er noch unter einem Kapellmeister steht, das des Concertmeisters. Folgen wir der ersten Bedeutung des Worts, ganz seinem Sinne nach, so ist Musikdirector der oberste Leiter, der Director einer Musik, einer musikal. Aufführung, gewissermaßen der Repräsentant der Gesammtleistung, das Haupt des musikal. Gesammtkörpers, welchen das Orchester bildet. Deshalb muß er eine genaue Einsicht in die Musik als Kunst besitzen, und das Wesen der musikal. Tonsetzung überhaupt nach Melodie, Harmonie und Rhythmus, und die auszuführenden Tonsetzungen insbesondere im Ganzen und im Einzeln nach Charakter, Zeitmaaß, Vortrag u. s. w. kennen und verstehen, daher auch Kenner der musikal. Darstellungskunst und der Mittel dazu, d. i. der Stimmen und musikal. Instrumente, sowohl ihrer Aufstellung als verschiedenen Behandlung nach, seyn, um die erforderlichen Vorschriften bei der Ausführung der Tonwerke geben zu können. Dieserhalb, weil es oft vorkommt, daß, namentlich Sängern, von seiner Seite nachgeholfen und um Ordnung zu erhalten selbst praktisch eingegriffen werden muß, sollte er auch stets guter Violinspieler seyn, weil die Violine das passendste Instrument ist, im vorkommenden nöthigen Falle vom Directionspulte aus schnell dem Einen oder Andern im Orchester oder im Sängerpersonale, der fehlt, durch eigenes Vorspielen der Töne einen Wink zu geben. Die meisten Directoren haben zu dem Behufe auch immer eine Violine unter oder neben ihrem Pulte in Bereitschaft liegen. Ferner muß der Director die ihm im Augenblicke gegebenen Mittel an Stimmen und Instrumenten kennen und anzuwenden wissen; genau und mit Ordnung einstudiren, mit ruhiger Uebersicht die Ausführung leiten, die richtigen Zeitmaaße bestimmt angeben und überall endlich seine Untergebenen zu einer edlen Ausübung der Kunst zusammenhalten. Mehreres noch über die Pflichten eines Musikdirectors findet sich auch in dem Art. Probe, in welcher er im Grunde seinen eigentlichsten und wirksamsten Platz hat.

Musiker, ist zunächst Jeder, der Musik und zwar als Hauptbeschäftigung treibt. Nun aber unterscheiden wir in der Musik eine Theorie und Praxis, und so mit Recht auch einen theoretischen und praktischen Musiker. Die Theoretiker wollen indeß weniger gern Musiker heißen, und man versteht daher unter diesem Namen meist auch nur den Praktiker, sey er nun welcher Art er will, also ganz im Allgemeinen. Schwingt derselbe sich zu einer höheren Sphäre auf, treibt er die Musik als eigentliche Tonkunst, als freie Kunst, so heißt er auch passender Tonkünstler (s. d.), so wie er umgekehrt, wenn er bis zum Handwerker in der Musik hinabsteigt, ohne bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit es darin gebracht zu haben, sie auf den Straßen, in öffentlichen Häusern ꝛc. blos zu seinem Erwerb treibt, mit Recht den Namen Musikant erhält. Ehedem indeß, hießen alle Musiker, sie mochten nun seyn welcher Art sie wollten, Musikanten, und in den Zeiten, wo die Musik, wenigstens die öffentliche, nur noch alleiniges Eigenthum einer gewissen Volksclasse war, gab es daher förmliche Musikantenzünfte (man sehe die Art. Jongleur, Menetrier, Meistersänger und Troubadour). Diese erste Spur einer solchen Zunft findet man unter Carl III. von Frankreich. Nach Deutschland kamen dieselben im Grunde erst im 14ten Jahrhundert, durch das sog. Spielgrafenamt. Der Spielgraf residirte zu Wien und ernannte für das übrige Deutschland

seine „Pfeifferkönige", die nichts Anderes waren als zünftige Musikanten, welche für die öffentlichen Musiken zu Tanz ꝛc. zu sorgen hatten, und wieder Andere zu Musikanten bilden durften. Ein Ueberbleibsel davon sind unsere jetzigen sog. Stadt- und Amtsmusikanten, die bekanntlich auch noch in einigen Gegenden vollkommen zünftige Satzungen haben, Lehrlinge annehmen, sie zu Gesellen sprechen ꝛc., und das Recht, allein mit ihren Leuten alle innerhalb des Stadt- oder Amtsbezirks vorfallende und nöthige Musik zu besorgen, so daß kein anderes Musikchor innerhalb dieses Bereichs, ohne besondere Zustimmung des Stadt- oder Amtsmusikanten, öffentlich zu Tanz, bei Hochzeiten oder sonst, spielen darf. Auch in vielen Amts- oder Stadtprotokollen laufen diese Stellen noch unter dem Namen Musikantenzunft (Zunfterei) fort, und es giebt Gegenden, wo der Musikant, nach seinen Zunftgesetzen, auch nur eine gewisse Anzahl von Gesellen und Lehrlingen halten darf, also ganz in der Art wie viele Handwerks-Meister.

Musikfeste. So groß auch hie und da die Leistungen der Oper und das Verdienst fürstlicher und städtischer Capellen seyn mögen: die ernste, majestätische Musik des großen Oratoriums bleibt doch meistens durch dieselben zurückgestellt, oder macht man die Erfahrung, daß die hieher gehörigen großen Meisterwerke eines Bach, Händel, Graun, Haydn u. A. mit Accommodationen und Abkürzungen gegeben werden. Selten auch reichen die Mittel einer solchen einzelnen Capelle hin, mit der Aufführung solcher Werke ganz die Wirkung hervorzubringen, welche theils die Sache selbst, theils die Tendenz ihrer Urheber nothwendig erfordert, denn wie viele unter den vorliegenden großartigen Oratorien und andern Compositionen sind, die, zwar an und für sich schon vortrefflich, doch zugleich auch eine Masse von executirenden Mitteln erfordern, wenn sie die ihnen inwohnende wirkende Macht in ihrem ganzen Umfange ausüben sollen, wie sie selten, ja fast nirgend wo u. nie an einem Orte vereinigt u. immer vorhanden angetroffen werden. Es war aber, hier früher dort später, ein ernstes Verlangen nach solch' wahrem, gediegenem und vollem Kunstgenusse, wie ihn derartige Compositionen in vollendeter Aufführung gewähren, und es traten daher hie und da mehrere einzelne Künstlervereine und Gesellschaften, denen sich dann meistens noch eine große Zahl Einzelner, Dilettanten und Musiker vom Fach, anschlossen, zusammen zu einem ganzen, großen Vereine, dem es dann gelingen mußte, große musikal. Darstellungen und Aufführungen ins Werk zu setzen. Solche großartige Musikaufführungen nun belegte man von ihrem ersten Entstehen an allgemein mit dem Namen Musikfeste: Feste, die in jeder Gestalt und Art und zu jeder Zeit von einem erhöheten Sinne für die ächte, wahre und strengere musikal. Kunst, von einem edlen Geschmäcke, wie von einer erfreulichen nationalen Verbrüderung der Bewohner verschiedener, oft weit von einander entfernter Städte, der Mitglieder mannigfacher wenn gleich ihren Leistungen nach nahe verwandter Kunstinstitute zeugen, und die niemals ihre Wirkungen auf Erhebung und Bildung des Gemüths selbst bis zu der Erweckung eines edlen Nationalstolzes und eines ächt bürgerlichen Gemeinsinns verfehlen werden. Rechnen wir die isthmischen u. anderen musikalischen Wettstreite der grauen Vorzeit nicht mehr hierher, so war England, dies Land, das nie, in keiner Art und zu keiner Zeit einen besonders hervorragenden Rang in der musikal. Cultur oder eine energische Selbstständigkeit in der musikal. Production behauptete, doch zuerst das Land, auf dessen Boden solche großartige Unternehmungen ins Leben traten und gediehen, nämlich mit den Gedächtnißfeiern Händels in der Westminsterabtei zu London, die seit dessen Tode lange Zeit alljährig in der Art statt hatten, daß dort, jedesmal am

Sterbetage Händels, ein Oratorium seiner Composition von einem gewöhnlich über 600, ja 800 Personen starken Orchester und Chore aufgeführt wurde. London freilich blieb lange der einzige Ort, wo solche Musikfeste statt hatten; später jedoch wußten auch einige Provinzialstädte solche Feiern zu veranstalten, und 1836 waren sogar kurz nach einander 4 große Musikfeste in England: in Manchester, Norwich, Worcester und Liverpool, an denen die derzeit berühmtesten Künstler der Erde, wie die Malibran, Beriot, Cramer, Dragonetti, Carradori-Allam, Moralt u. A. Theil nahmen, und deren jedes mehrere Tage dauerte. Englands Vorgange folgte dann zunächst die Schweiz, indem der neu organisirte Schweizer Musikverein, dessen Hauptstütze der kürzlich verstorbenene Nägeli war, in den bedeutendsten Städten der deutschen Schweiz große Musikaufführungen zu Wege brachte, die aus natürlichen Gründen jedoch jenen englischen und namentlich Londoner Festen weit nachstehen und auch von dem Glanz der späteren deutschen ziemlich ganz verdunkelt worden sind. Hier in Deutschland gab die erste Anregung zu solchen großen Musikaufführungen durch sämmtliche Musiker und Dilettanten ganzer benachbarter Provinzen und besonders dazu eingeladener excellenter Künstler der jetzige Musikdirector Bischof in Hildesheim, indem er 1810 zu Frankenhausen in Thüringen, wo er damals Cantor war, ein Musikfest veranstaltete, das im folgenden Jahre in derselben Stadt wiederholt und auch 1812 unter seiner Leitung nicht minder glänzend in Erfurt begangen wurde. Nach dem Frieden erweckte aufs Neue den glücklichen und edlen Gedanken Louise Reichardt, Tochter des bekannten Capellmeisters und Componisten, indem sie 1816 zu Hamburg eine größere Aufführung Händelscher Oratorien vorbereitete. Die kräftige Mitwirkung des dortigen Capellmeisters Clasing und der Musikfreunde in Hamburg, Lübeck, Bremen, Wismar, Ludwigslust, Kiel, Eutin u. s. w. brachte 1817 zu Lübeck, 1818 zu Hamburg und sofort in andern benachbarten Städten dergleichen Festmusiken und Musikfeste zu Stande. Vorausgegangen, mit wenigstens großartigen Aufführungen, war 1815 aber schon der Hr. von Mosel in Wien mit Händels „Samson", nach Mosels eigener Bearbeitung von einem 700 Personen starken Orchester aufgeführt, bei Gelegenheit des Congresses. Bischof lud 1820 wieder zu einem Musikfeste in Helmstädt ein, das 3 Tage dauerte und glänzend ausfiel. Die sämmtlichen musikal. Mittel aus Braunschweig, Wolfenbüttel, Hildesheim, Quedlinburg und anderer selbst noch weiter entlegener Städte, waren dort vereint. Gleich herrlichen Erfolg, wenigstens in künstlerischer Beziehung, hatte das zu Quedlinburg, das noch in demselben Jahre statt hatte, so daß 1824 ein zweites dort veranstaltet wurde, und zwar zur Geburtstagsfeier Klopstocks, an welchem die ersten Meister Deutschlands Theil nahmen. Gleichzeitig verbanden sich mehrere rheinische Städte, wie Elberfeld, Düsseldorf, Cöln und Aachen, zu jährlichen großen Musikfesten. Bei dem letzten Musikfeste zu Quedlinburg ward ein musikal. Städteverein für die Elbprovinzen gestiftet, welcher 1826 sein erstes Musikfest in Magdeburg gab, das durch Schneiders Oratorium „das verlorne Paradies" verherrlicht wurde. Das zweite Fest wurde 1827 zu Zerbst, das dritte 1828 zu Halberstadt, das vierte 1829 zu Nordhausen und so fort, 1835 in Dessau und 1836 zu Braunschweig gefeiert. Der Musikdirector Naue in Halle trennte sich von jenem Städtevereine und veranstaltete im September 1829 ein Musikfest in seinem Wohnorte, das, unter Spontinis Leitung durch ein Orchester von mehr denn 600 Personen ausgeführt, hinsichtlich der Kunstleistungen alle früheren überstrahlte, wiewohl es als Fest im Sinne der eigentlichen deutschen Musikfeste und ihres Gründers Bischof den übrigen nachstand. Dieser neue Verein trat unter dem Namen

„Thüringisch-sächsischer Musikverein" auf. Mit Schneiders „Gideon" begann 1830 das thüringische Musikfest zu Erfurt, wo auch Naue 1831 wieder viele Künstler versammelte. 1835 veranstaltete derselbe ein zweites Fest in Halle selbst. Auch am Oberrhein, in der Mark und anderwärts bestehen seit mehreren Jahren ähnliche Vereine. Der Märkische Gesangverein hielt 1836 in Rathenow schon sein viertes Musikfest. Andere hatten in demselben Jahre zu Düsseldorf, Weißenfels, Eisenberg, Königsberg, Zwickau ꝛc. statt. Außerdem sind die großen Aufführungen der Passionsmusik von Seb. Bach durch die Singacademie in Berlin und den Cäcilienverein in Frankfurt a. M., so wie andere große Darstellungen dieser Institute unter die Musikfeste zu rechnen. 1831 führte Lindpaintner in Stuttgart mit einem bedeutenden Orchester- und Sängerpersonale Händels „Messias" und „Judas Maccabäus" nach seiner eignen trefflichen Bearbeitung auf. Auf allgemeines Verlangen ward die Aufführung schon nach 8 Tagen wiederholt. In Passau besteht seit 1813 unter der Direction des Professor Waldhauser ein musikal. Verein zur Darstellung großer Musikwerke. Solche Aufführungen sind aber nur bei wohleingerichteten musikal. Uebungsschulen möglich, welche auf den Vortrag der großen kirchlichen Musik allen Fleiß verwenden. Dies geschieht nun theils in öffentlichen Anstalten, wie der Leipziger Thomasschule und vielen Schullehrerseminarien; theils in größeren und kleineren Chören, wie den zu Braunschweig, Halle, Hildesheim ꝛc., und Privatgesellschaften, unter welchen der von Schelble errichtete und in diesem Augenblicke von Hiller dirigirte Cäcilienverein in Frankfurt a. M., und die von Nägeli in Zürich gegründete Singschule sich besonders auszeichnen. — Ungeachtet jener häufigen Wiederholung und immer größer werdenden Zahl der deutschen Musikfeste, was doch von einem günstigen Erfolg derselben zeugen mußte, fanden dieselben in den übrigen europäischen Ländern doch erst später erwähnenswerthe Nachahmung. Das erste unter diesen war Frankreich, wo der damals neu gebildete Elsasser Musikverein 1830 zu Straßburg ein großes Musikfest veranstaltete, das er aber erst 1836 wiederholte. — Dann that sich in Ungarn der Preßburger Kirchenmusikverein mit großartigen Aufführungen hervor, die sich alljährlich wiederholen. — Der Holländische Musikverein gab erst 1834 im Haag sein erstes u. 1836 in Amsterdam sein zweites Musikfest. — Nach Italien wurden sie auch erst 1835 durch Simon Mayr verpflanzt, der in dem Jahre 1835 am Cäcilientage zu Bergamo eine Feier mit großen musikal. Aufführungen bereitete. — Und Rußland endlich sah sogar erst 1836 in Riga eine Menge Musiker aus den Städten Mitau, Dorpat, Liebau, Pernau, Wolmar und Reval vereinigt, die mit Schneiders „Weltgericht" ein mehrtägiges Musikfest eröffnete. Gewiß ist, daß diese u. dergl. Feste manches herrliche Werk, welches bereits, in Staub vergraben, todt in den alten Musikalienschränken eingeschlossen lag und von Vielen schon ganz vergessen oder gar von nur sehr Wenigen erst gekannt war, wieder ins Leben und ins Gedächtniß zurückgerufen und zu allgemeiner Kenntniß gebracht haben, und daß sie eben so die Veranlassung zu mancher herrlichen Composition gegeben haben, die, ohne sie, nicht ins Leben getreten wäre, wenigstens in der Großartigkeit und dieser heroischen Ausführung nicht, in welcher wir sie jetzt besitzen, — und das ist, um ihnen auch eine praktische Bedeutung zu geben, von nicht geringer Wichtigkeit, wie denn auch die größten Meister unserer Zeit, Spohr, Schneider, Lindpaintner, Ries, Spontini ꝛc., sich meist immer ihrer besondern Leitung unterzogen.

Musikgelehrter, einer, der die Theorie der Musik oder einen einzelnen Zweig derselben zu seinem besondern wissenschaftlichen Studium

gemacht hat, und darin zu ungewöhnlichen Kenntnissen gelangt ist, wie z. B. in der Geschichte der Musik, Akustik, Literatur oder dergl.

Musiklehrer, s. Lehrer der Musik.

Musikleiter, dasselbe was Tonleiter, s. daher diesen Artikel.

Musikmeister, gewöhnlich so viel als Musiklehrer; zuweilen ist es jedoch auch eine Titulatur, die ziemlich gleichbedeutend ist mit Musikdirector, wenn auch die Bedeutung dieses in geringerem Grade in sich fassend. So heißt z. B. der oberste Anführer, der Director der Militärmusik (Hautboisten) hie und da Musikmeister, vielleicht weil er die jüngern und ungeschickteren Mitglieder seiner Truppe noch unterrichten muß.

Musikschule, s. Conservatorium, Institut und Logier, in welchem letzteren Art. besonders mehrere kleinere Musikschulen, in welchen hauptsächlich Clavierspielen gelehrt wird, erwähnt sind.

Musiksystem, dasselbe was Tonsystem (s. d.).

Musikunterricht, s. Unterricht.

Musikvereine. Nicht von den eigentlichen musikal. Academien (s. d.) kann hier die Rede seyn, zu denen, um des Namens willen wenigstens, auch die in mehreren Städten Italiens bestehenden filharmonischen Gesellschaften gerechnet werden müssen; auch nicht von den eigentlichen Conservatorien und Musikschulen, wie sie in und außerhalb Deutschland an verschiedenen Orten, in größerem und kleinerem Umfange, sich gebildet haben, sondern nur von den, unter dem wirklichen Namen Musikverein, sich meist durch freiwilliges Zusammentreten gebildeten Gesellschaften, von sowohl praktischen Tonkünstlern und Dilettanten als bloßen Musikgelehrten, die sich die Beförderung der Tonkunst auf jede ersprießliche Weise, theils durch Lehre und Beispiel in Schriften und der eigenen Aufführung classischer Tonwerke, theils durch Aufmunterung und irgend mögliche und zweckmäßige Unterstützung junger hoffnungsvoller Talente, sey dies nun durch Verleihung der ihnen zur weiteren Ausbildung nothwendigen Mittel oder durch Beförderung ihrer Werke zur größeren Verbreitung, zum Hauptziele ihres Bestrebens gesetzt haben. Unter solchen Vereinen nun, deren allerdings schon mehrere existiren und zu welchen im Grunde auch alle die Vereine gerechnet werden müssen, von welchen bereits unter dem Artikel Musikfeste die Rede war, da dieselben eben durch diese ihre Feste, die ihr alleiniger Zweck sind, allerdings schon manchen erheblichen Nutzen der höheren Tonkunst gebracht haben, sind indeß bis heute nur besonders merkwürdig, und daher hier näher zu besprechen: „der Königl. Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst", „der Preßburger Kirchenmusikverein zu St. Martin", und „die Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates", die ihren Hauptsitz in Wien hat. — 1) Der Königl. Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst ist einer der segensreichsten und preiswürdigsten Vereine, die je dieser Art existirt haben und vielleicht existiren werden. Sein erstes Entstehen fällt in das Jahr 1829, wo einige einflußreiche Musikfreunde in Holland zusammentraten, und sich über die Mittel beriethen, durch welche wohl dem immer schmerzlicher werdenden Verfalle der Tonkunst in den Niederlanden, die doch einst einen so hohen Rang in der Musik behaupteten und gewissermaßen als die Stammlande derselben zu betrachten sind, abzuhelfen sey. Das Bestreben der Gesellschaft fand bald allgemeinen Beifall; jährliche Zusammenkünfte wurden festgesetzt, die denn auch bis jetzt pünktlich in den größeren Städten, wie Amsterdam, Rotterdam, dem Haag ꝛc. wechselsweise statt hatten, und in diesem Augenblicke enthält die Gesellschaft schon über

600 Mitglieder, unter denen viele auswärtige durch Diplom ernannte Ehren-, Verdienst- und correspondirende Mitglieder; besitzt einen bedeutenden Fond, der es ihr möglich macht, auf ihre Kosten junge Talente im Auslande Musik studiren zu lassen, Anderen Compositionen gegen gutes Honorar für den Druck abzukaufen, Schulen für Gesang und Instrumentalmusik zu unterhalten (man sehe Institut), jetzt sogar eine neue Schule blos für Organisten zu errichten, und endlich eine besondere musikal. Zeitschrift herauszugeben. Man begreift, welche ungeheuren Kräfte zu solchen Leistungen gehören, und wir behaupten sicher nicht mit irgend einer Vorliebe, daß, wenn Holland je wieder zu einem bedeutenden, vielleicht gar seinem alten Glanze in tonkünstlerischer Hinsicht sich aufschwingen sollte, nur dieser Verein als erste und Hauptquelle desselben angesehen werden muß. Die Gesellschaft hat ihre eigenen gedruckten Statuten, eine Direction, deren Hauptsitz wechselt (1837 ist derselbe in Rotterdam), Musikdirectoren, Secretäre, Bibliothekare, Cassirer ꝛc. Das erste äußere große Zeichen ihres Lebens gab sie 1834 von sich, wo sie im Haag am 16. und 17. October ihr erstes allgemeines Musikfest feierte. Bei der Gelegenheit übernahm auch zuerst der König von Holland die Protektion des Vereins. Bei den jährlichen Zusammenkünften legt die Direction Rechenschaft von ihrem Thun und Lassen und den Fortschritten des Vereins im vergangenen Jahre ab, und wird der Etat des kommenden berathen: Rechnung vorgelegt und Rechnung abgeschlossen. Man vergl. auch den Art. Niederländische Musik. — 2) Der Kirchenmusikverein zu St. Martin in Preßburg. Bis zum Jahre 1825 stand in Preßburg die Kirchenmusik auf einer sehr niedrigen, wir möchten sagen: untersten Stufe. Wie nun aber während den Krönungsfeierlichkeiten der jetzt verwitweten Kaiserin die von Wien berufene K. K. Hofcapelle sämmtliche kirchliche Functionen ausübte, ward jene Nichtigkeit nur noch fühlbarer, und der allgemeine Wunsch rege, auch in dieser Beziehung nach Möglichkeit Besseres zu leisten. Der verstorbene Professor Klein trat an die Spitze und bildete unter dem bestehenden Künstler- und Sprachlehrer-Vereine eine Section, welche sich ausschließlich der Besorgung der Kirchenmusik unterzog. Allein so ernstlich auch das Unternehmen begann, so ging es doch bald wieder unter. Da traten mehrere hochherzige Patrioten zusammen, unter welchen besonders der musikkundige und musikliebende Landes- und Gerichts-Advocat Georg Schariczer genannt zu werden verdient, und entwarfen zweckmäßige Statuten, die die Allerhöchste Sanctionirung erhielten. Graf Casimir Esterhazy wurde als Protektor, der Abt Joseph von Prybila zum Vorsteher eingeladen, und der thätige Professor Kumlik zum permanenten Vereins-Capellmeister erwählt. Aus den ersten und eigentlichen Gründern bildete sich ein enger Ausschuß, der einflußreiche Musikfreunde aus den ersten Ständen zur Mitwirkung zu gewinnen wußte. Der Geschäftsführung unterzog sich der schon genannte und für das Gedeihen der Anstalt nimmer rastende Schariczer mit dem Titel eines Actuars und Archivars. Nach einem Fundamentalgesetze bestehen in der Verwaltung nur unentgeltliche Ehrenstellen; jedes Privatinteresse bleibt verbannt, und den Gesammtkörper beseelt nur reine Kunstliebe und glühender Enthusiasmus für die gute Sache. Nur in den untergeordneten Vereinsdiensten giebt es einige besoldete Aemter. Solch ehrenvolles Benehmen der Leiter der Anstalt erwarb dieser bald allgemeines festes Vertrauen und dadurch auch schnelles Gedeihen. 1833 war der Verein völlig organisirt und begründet, und beging am St. Cäcilientage im St. Martins-Dome sein erstes Eröffnungs- und Einweihungsfest. Dieser ehrwürdige Gottestempel bleibt auch permanent das Forum seiner Wirksamkeit

(daher sein Name K. M. V. zu St. Martin), und alle Sonn- und Feiertage ertönen darin zum Preise Gottes Lobgesänge aus den Werken der berühmtesten Meister von einem oft mehr als 100 Individuen starken Orchester, und in vollkommenster Vollendung. Dieser Verein ist es denn auch, dem, besonders aber durch Kumliks und Schariczers Eifer, es gelang, ein bisher noch von keinem Kirchenchore gelöstes Problem zu realisiren, nämlich die Aufführung der colossalsten religiösen Composition neuerer Zeit, Beethovens zweiter Messe in D, nach ihrer wahren, ursprünglich bedingten Bestimmung, unter dem solennen priesterlichen Cultus. Was bis zur Stunde in Concertsälen von dieser unschätzbaren Reliquie geboten wurde, waren immer nur einzelne Bruchstücke: der Preßburger Musikverein hat bis jetzt allein das große Verdienst ihrer vollständigen und gediegenen Execution. Jetzt (1837) besteht der Verein aus 512 Mitgliedern; darunter 50 zugleich unterstützend und mitwirkend, 343 blos unterstützend, 67 blos mitwirkend und 52 Ehrenmitglieder, nebst den salarirten Individuen, Diätalisten, Correpetitoren, Sängern, Chorknaben und der Dienerschaft. Die ordentlichen und Ehrenmitglieder werden in den Hauptversammlungen gewählt und mittelst Diplom ernannt. Die Verwaltung ist in den Händen des schon genannten Protektors, Vorstehers, Capellmeisters und Actuars, welcher letztere auch als ausgezeichneter Violoncell- und Contrabaßspieler thätigen Antheil an den Aufführungen nimmt. Zu diesen kommen nun aber noch: ein Obercommissär, ein Vicecapellmeister, 12 Ausschüsse, ein Orchesterdirector, 2 Chor-Commissäre, ein Harmoniedirector, ein Vocaldirector, und ein Cassirer. Die fixen Einkünfte des Vereins bilden die Beiträge der sämmtlichen Mitglieder. Das Stammcapital ist zunächst als Reserve-Fond mit Pupillar-Sicherheit auf ein bürgerliches Stadthaus radicirt. Das Archiv vermehrt sich fortwährend sowohl in quantitativer als qualitativer Hinsicht; es ist schon reich an ausgesucht gehaltvollen Werken, Manuscripten, Autographen und einer durch Correspondenz mit den gefeiertsten Künstlern Europas wahrhaft interessanten Briefsammlung. Daneben besitzt die Gesellschaft eine bedeutende Anzahl guter und bestens conservirter Saiteninstrumente und für die Gesangübungen eine geräumige Localität. Wesentliche Zuflüsse entspringen übrigens auch aus dem Ertrage der großen Academien und Concerte, welche der Verein mehrere im Jahre im Landhause veranstaltet. Das Orchester derselben ist immer über 200 Personen stark, und die größten Tonwerke, wie „die Schöpfung", „die Jahreszeiten", Schneiders „Weltgericht", Neukomms „Grablegung Christi", große Sinfonien ꝛc. kommen darin zu Gehör. Für dieses Jahr sind 12 solcher große Academien angeordnet. Um die Wirksamkeit des Vereins zu erweitern, hat derselbe sich jetzt auch mit dem Musikvereine der benachbarten Stadt Oedenburg und der folgenden Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien in das freundschaftlichste Einvernehmen gestellt, und alle 3 Gesellschaften unterstützen sich nun bei ihren Leistungen auf die eine oder andere nöthige Weise. So strebt der Verein immer weiter, und war der Nutzen, den er bis jetzt schaffte, schon groß, so wird der Segen, den er für die Zukunft noch verheißt, unaussprechlich wohl zu nennen seyn. — 3) Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates. Diese Congregation verdankt, so wie manche andere nützliche Anstalt, ihre Entstehung dem unermüdlichen Eifer, und der, keine Hindernisse scheuenden Thätigkeit des auch in der literarischen Welt wohlbekannten Regierungsrathes von Sonnleithner in Wien. Nachdem er bereits im Jahre 1811 den vielfachen Segen bringenden adeligen Frauenverein ins Leben gerufen, und dieser, um den Wirkungskreis seiner Wohlthätigkeit möglichst zu erweitern, ein großes Con-

cert in der K. K. Reitschule veranstaltete, wobei Händels „Alexanderfest" durch 712 Künstler und Dilettanten ausgeführt wurde, da erfaßte Sonnleithner die großartige Idee, aus der Zahl so vieler Kunstfreunde einen Gesammtkörper zu bilden, und sie auch für die Folgezeit zu einem, das Gedeihen der Tonkunst kräftig fördernden Zwecke zu vereinen. Er selbst entwarf die Statuten, welche einem gewählten Ausschusse zur Berathung vorgelegt, und alsdann am allerhöchsten Orte sanctionirt wurden. Die Haupttendenz war das Begründen eines vaterländischen Musikconservatoriums (s. d.) ein Plan, der bald sich verwirklichte und bereits auf alle Zweige sich erstreckt. Die Gesellschaft besteht aus einem Protektor, einem Präses und dessen Stellvertreter, aus dem Repräsentantenkörper (50 Individuen), dem leitenden Ausschuß (12 Individuen), aus mitwirkenden, unterstützenden und Ehrenmitgliedern, zu welchen letzteren Componisten, Gelehrte und Tonkünstler vom ersten Range mittelst zugesendeter Diplome erwählt werden. Sie besitzt ein schätzbares Museum, eine interessante Sammlung, alter, höchst seltener Instrumente und eine merkwürdige Bibliothek, welche eben sowohl durch den Ankauf des Gerberschen Nachlasses, als durch großmüthige Privatschenkungen vor allem aber durch das überreiche Erbe des ersten Protektors Sr. Kaiserl. Hoheit Cardinal Erzherzog Rudolph bereits ansehnlich sich vergrößerte, und auch von Zeit zu Zeit noch immer manch wünschenswerthen Zuwachs erhält. Ein Secretär (permanent der Stifter, Regierungsrath von Sonnleithner) führt die Protokolle und die schriftlichen Verhandlungen, ein Archivar und Expedient steht dem Canzeleigeschäfte vor, und hat die Aufsicht über das literarische Eigenthum, ein Cassier verwaltet die einfließenden Gelder, verschiedenen Comiteenabtheilungen ist die Besorgung der öffentlichen u. Gesellschaftsconcerte, des Conservatoriums, der Bibliothek, Biographien, Autographen, Analen ꝛc. übertragen, und über alle letztgenannten Zweige ist Freiherr von Knorr als Bibliothekar festgesetzt. In jedem Winter müssen 4 Gesellschaftsconcerte abgehalten werden, zu welchen alle Mitglieder Eintrittskarten ansprechen dürfen; bei schicklichen Anlässen fanden auch große Aufführungen mit den vereinten Massen der Societät statt; z. B. während des Congresses 1814 Händels Oratorium „Samson", nach Hofrath von Mosels Uebersetzung und Instrumentation, im nächsten Jahre dessen „Messias", dann später „die Befreiung Jerusalems" von Abbe Stadler, Naumanns „Vater unser", Spohrs „befreites Deutschland", Weigl's „Passions-Oratorium" u. a. Desgleichen wurde der verewigte Beethoven aufgefordert, für die Gesellschaft, gegen 300 Dukaten Honorar, ein großes oratorisches Werk zu componiren, dessen Dichtung Bernard lieferte; sie bedingte sich nur den Gebrauch für ein Jahr, worauf die Partitur des Tonsetzers ausschließendes Eigenthum verbleiben sollte. Beethoven war ganz bereit dazu, empfing die gewünschte a conto Zahlung, kam aber, theils wegen vielseitigen Beschäftigungen theils wegen überhand nehmender Kränklichkeit, nicht einmal zum Anfang, und mußte leider von hinnen scheiden, ohne sein Wort lösen zu können. Im Jahre 1826 begann die Gesellschaft, Handschriften und biographische Notizen aller vaterländischen Componisten zu sammeln, übergab deren ordnen und ausarbeiten einem eigenen Comite, und beabsichtigt, dereinst ein historisches Künstlerlexicon der österreichischen Monarchie zu liefern. Der gegenwärtige Personalstand ist folgender: Protektor seit dem Ableben des Erzherzogs Anton Kaiserl. Hoheit noch unbesetzt, Präses Fürst Aug. Longin von Lobkowitz, dessen Stellvertreter Hofrath von Kiesewetter, Secretär, Bibliothekar, Cassier, Archivar, Expedient ꝛc. (wie oben), Beförderer und Unterstützer Sr. Maj. der Kaiser, die Durchl. Erzherzöge Carl, Joseph, Johann, Rainer, Ludwig,

Ferdinand und Maximilian von Este; dann wirkende und beitragende Mitglieder aus allen Ständen gegen 1600 an der Zahl, Ehrenmitglieder gegen 30, darunter die Großherzogin von Sachsen-Weimar, der verst. Fürst Radziwill, der Infant von Spanien Franz de Paula, die Grafen Gallenberg u. Miari, die Componisten und Tongelehrten Beethoven, Boieldieu, Cherubini, Eybler, Fetis, Gyrowetz, Hummel, Krommer, Lesueur, Lindpaintner, Rochlitz, Rossini, Seyfried, Stadler, Spohr, Umlauf, C. M. von Weber, Joseph Weigl, Zelter u. m. a. Dr. Sch. u. —d.

Mussini, Nicolo, berühmter Tenorsänger des vorigen Jahrhunderts, auch fertiger Violin- und Guitarrspieler, Vocal- und Instrumentalcomponist, aus Italien gebürtig, war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts aber Musikdirector und Cammercomponist der damaligen verwittweten Königin Mutter zu Berlin, wo er auch 1813 oder 1814 gestorben ist. Nebst seiner Gattin, einer leidlich guten Sängerin, kam er 1792 vom Londoner Theater nach Hannover, und gab hier den Winter hindurch mit seiner Frau Concerte. 1793 gingen sie dann nach Cassel, wo sie, wie in Hannover, vielen Beifall fanden; er jedoch schon mehr als Violin- und Guitarrvirtuos, denn als Sänger. Seine Stimme war nämlich damals bereits im Abnehmen, und er ein an Jahren schon ziemlich vorgerückter Mann. 1794 in Hamburg führte er mit seiner Frau die von ihm componirte komische Operette „La Cameriera astuta“ auf dem Schröderschen Theater auf. Noch in demselben Jahre in Berlin angelangt, fand er hier zuerst eine Stelle als Tenorist bei der großen Königl. Oper und der damals daselbst anwesenden Opera buffa. Seine Stimme verlor indeß nunmehr so schnell an Klang und Kraft, daß er 1795 bereits kaum zweite, gewöhnlich nur dritte Parthien übernehmen konnte. Deshalb wandte er nun auch mehr Fleiß auf die Composition; schrieb die komische Oper „La Guerra aperta“ (1796), mehrere Arien und Gesänge mit Clavier- oder Guitarrbegleitung, Violinsachen (Duette und Sonaten) u. dergl. m., die alle, ungeachtet ihrer wenig gründlichen Ausarbeitung, blos wegen ihrer angenehmen Melodien, so vielen Beifall erhielten, daß er, als er 1798 von der Oper entlassen wurde, sogleich in genannter Eigenschaft bei der Königin Mutter in Dienste treten konnte. In diesen schrieb er 1803 noch die deutsche Operette „Dichterlaunen“, dann ferner Arien und Gesänge, und endlich 1812 noch einige große Trios und Duette für Violinen, die indeß der Musiker vom Fach nie sehr werth hielt und auch wohl längst vergessen hat.

Musurgie. Dieses Wort stammt aus dem Griechischen (μουσουργια) und bedeutet hier alles Singen, Spielen, Dichten; ist also der Gesammt-Name für Musik in ihrem weitesten Umfange. Daher nannten denn auch die Griechen Musurgos jeden Musiker, er mochte Sänger, Instrumentenspieler oder Tonsetzer, alles zusammen oder auch nur das Eine oder Andere seyn, kurz Jeden, der irgend Etwas trieb, was musikalisch war oder auf Musik Bezug hatte. a.

Musurgos, s. den vorhergeh. Artikel.

Mutation (von mutare — ändern, mutatio — die Aenderung, der Wechsel). Mit diesem Ausdruck bezeichnet man in der Gesanglehre vorzugsweise die Verwandlung der Stimme nach Alter und Geschlecht. Die menschliche Stimme hat in der Regel drei verschiedene Perioden zu durchlaufen; die Stimme des Kindes, des Erwachsenen und des Greises. In der ersten Lebensperiode gehört jede natürlich gute Simme dem weiblichen Stimmfache an, welches entweder Alt- oder Sopran-Klang hat. Das jugendliche

Organ des Knaben unterscheidet sich in der Regel mehr durch Verschiedenheit des Klanges (timbre), weniger durch Umfang nach Höhe und Tiefe vom weiblichen Organe gleichen Alters. Die Stimmorgane sind in der ersten Lebensperiode kleiner, biegsamer, geschmeidiger, die Schallwölbungen der Stimme weniger hart und groß, als in späteren Jahren, woraus sich der zartere Klang und die geringere Stärke erklären läßt. In der 2ten Lebensperiode tritt mit herannahender Mannbarkeit im ganzen Körper des Menschen eine ganz wesentliche Veränderung ein, welche sich auch in Veränderung der Stimme auf eine auffallende Weise kund giebt. Die jugendliche Mädchenstimme nimmt in der Regel nur an Umfang und Klangfülle zu; die Knabenstimme aber erleidet eine förmliche Veränderung, welche sich anfänglich in Unsicherheit der Töne, in Rauigkeit des Klanges und namentlich im Ueberschnappen der obern Töne des hohen Stimmregisters offenbart. Tritt die Umwandlung der Stimme plötzlich ein, dann ist in der Regel ein Zustand der Unfähigkeit zum Singen damit verbunden, welcher so lange anzuhalten pflegt, bis die Stimme ihren neuen Charakter angenommen hat. Die Dauer dieses Zustandes der Stimmumwandlung kann nun ganz verschieden seyn, ja Monate, selbst Jahre umfassen. Er beginnt gewöhnlich beim männlichen Geschlechte im 16. Jahre, aber auch früher im 14ten und später im 17. Jahre. So wie nun der Eintritt der Umwandlung plötzlich sich ankündigen kann, so kann auch die völlige Vollendung dieser Umwandlung plötzlich eintreten. Unter solchen Verhältnissen ist es am rathsamsten, die sich umbildenden Stimmorgane zu schonen, und namentlich sind die Gränztöne nach Tiefe und Höhe mit Vorsicht zu gebrauchen und auszubilden; was in dieser Periode der Natur in der Höhe abgezwungen werden soll, verliert sie, oder vielmehr erhält sie dann gar nicht in der Tiefe, und umgekehrt; am vorsichtigsten muß im Gebrauch der Stimme verfahren werden, wenn sich die Mutations-Periode nicht plötzlich einstellt; die Voranzeigen geben sich dann nur durch eine leise Heiserkeit kund; die Stimme ist nicht mehr saftig, der Sänger hält gewöhnlich diese Erscheinung am Organe für Folge einer Erkältung oder Verschleimung, er reizt die Stimmorgane durch öfteres Räuspern, Husten und legt meistens in dieser Vorbereitungsperiode zur eigentlichen Mutation den Grund zu einer klanglosen und matten Mannesstimme, welche sich unter andern Vorsichtsmaaßregeln als eine kraft- und klangvolle Stimme herausgebildet haben würde. Tritt nun nach dieser Vorbereitung zur Mutation die wirkliche Stimmveränderung in ein tieferes Klanggeschlecht ein, so ist das eigentliche Ueben der Stimme nur mit größter Vorsicht in den Tönen vorzunehmen, welche sich als entschieden reif, d. h. mit männlicher Klangfarbe u. Klangfülle bemerkbar machen. Eine Ausdehnung der Stimme nach Höhe und Tiefe tritt von selbst ein, wenn die Tessitur in der Mittellage der Stimme ebenmäßigen Klang und Tonfülle erhalten hat, namentlich ist aber die obere Stimmlage einer jeden Stimme genau zu beobachten, welche bei den verschiedenen Organen als Kopf- oder Falsett-Stimme sich zeigen kann. (s. den Art. Stimmregister). Hat eine Stimme Anlage zur Kopfstimme, so müssen Vorübungen zur Falsettstimme ganz und gar unterbleiben, und umgekehrt; hat der Lehrer nicht Erfahrung und freien Beobachtungsgeist, oder ist ihm in physiologischer Rücksicht der Unterschied zwischen Kopf- und Falsett-Stimme unbekannt, so läuft er Gefahr die junge Stimme für immer zu verderben, oder jedenfalls zu verbilden. Aus Obigem geht klar hervor, daß eine Stimme sich umgewandelt haben kann, es fehlt ihr aber im ganzen Umfange die eigentliche Reife und natürliche Ausgleichung;

die Mutation kann demnach noch nicht für ganz vollendet angesehen werden. In dieser Zeit muß das junge Organ mit aller Vorsicht behandelt werden, damit sich die Stimme für die ganze Folgezeit völlig „setzen" kann; ist eine klangvolle und kräftige Kinderstimme nach beendeter Mutation klanglos und ohne männliche Energie, so kann mit Zuversicht angenommen werden, daß die Stimme in der Mutations-Periode fehlerhaft behandelt und ihre Ausbildung übereilt worden ist. Als Regel stellt sich in der Erfahrung fest: daß die Sopranstimme des Knaben nach beendeter Mutation in eine Tenor- und die Altstimme desselben in eine Baßstimme umgewandelt wird; doch sind die Ausnahmen nicht gerade selten, wo die Stimme des Jünglings im reiferen Mannesalter nochmals mutirt, so daß sich aus dem hohen Tenor ein tiefer Tenor oder Bariton, und aus dem Bariton ein eigentlicher Baß bildet; in dieser Stimmlage hält sich dann gewöhnlich die Stimme bis ins herannahende Greisenalter, wo die Elasticität der Stimmbänder sich verliert, die fleischigen Theile des Körpers mehr oder weniger zusammenschrumpfen und die Stimme gewöhnlich matt, dünn und kreischend wird; man kann diesen Zeitraum als dritte Periode bezeichnen, welche die Menschenstimme zu durchlaufen hat. Schließlich ist noch zu bemerken, daß der Ausdruck Mutation von einigen Gesanglehrern bei Scheidung der verschiedenen Stimmregister gebraucht wird; tritt z. B. die Bruststimme in das Falsett hinüber, so sagt man: die Stimme mutirt in den Gränztönen beider Register. In der ital. Solmisation gebrauchte man auch den Ausdruck Mutation, wenn man im Aufsteigen der Tonleiter eine Sylbe für die andere setzte; in der Dur-Tonleiter wurde z. B. im Aufsteigen auf jedem D, sol in re, und auf jedem A, la in re verwandelt. Im Herabsteigen änderte man auf jedem E mi in la, und auf jedem A re in la. In der weichen Tonleiter fiel die Mutation im Aufsteigen auf D und G. D änderte la in re, und G verwandelte sol in re. Im Herabsteigen erschien sie auf A und D. Jenes hieß la statt mi, dieses la statt re (s. Solmisation). Rauenburg.

Letzteres mußte nämlich geschehen, um die Sylben mi und fa immer auf diejenigen Stufen zu bringen, die nur einen halben Ton ausmachen, da man nur 6 Solmisationssylben aber 7 Töne in der Leiter hatte. So lange man nicht 6 Töne überschritt, war das Mutiren nicht nöthig, aber wenn man z. B. nur singen wollte: c d e f g a h c, so mußten die Sylben folgen ut re mi fa und nun auf g schon wieder ut (oder auch sol), und auf a nothwendig re, damit h c wieder mi fa hatte. Dieser Mutation bedienten sich auch die alten Griechen schon bei den Sylben ta tä toh te, die sie beim Solfeggiren den 4 Tönen ihres Tetrachords unterlegten. So bald nämlich der letzte Ton eines Tetrachords zugleich der erste des folgenden Tetrachords war, bekam er nicht die Sylbe te sondern ta. Im Ganzen nannten die Alten Mutiren zunächst jedes Abändern der Klanggeschlechte, wenn die Melodie aus der diatonischen Tonfolge in die chromatische oder enharmonische überging; dann jedes Abändern des Systems, wenn ein verbundenes Tetrachord mit einem unverbundenen verwechselt wurde; ferner das Abändern der Octavengattung; das Aendern des Rhythmus oder Verwechseln der Taktarten; und endlich das Aendern des Styls, zum Beispiel des ernsten mit dem komischen. d. Red.

Müthel, Johann Gottfried, geb. zu Möllen im Lauenburgischen 1729, erhielt schon von seinem 6. Jahre an von seinem Vater, der Organist dort war, Unterricht in Musik, zuerst im Clavierspiele, dann auch auf der Orgel und so viel es sich thun ließ im Generalbasse und in der Composition. Letzteren Unterricht setzte später Paul Kuntzen in Lübeck fort, wohin M. von

seinem Vater geschickt worden war. 17 Jahre alt ward er seiner bereits eminenten Fertigkeit wegen Cammermusikus und Hoforganist des Herzogs von Meklenburg-Schwerin, als welcher er auch den Erbprinzen Ludwig und die Prinzessin Amalia in Musik zu unterrichten hatte. Eine Reise, die er einige Jahre später mit Bewilligung seines Fürsten machte, erstreckte sich ziemlich über ganz Deutschland. Seine Hauptabsicht dabei war aber, den großen Seb. Bach noch kennen zu lernen und wo möglich auch noch dessen Unterricht einige Zeit zu genießen. Beides gelang ihm. Er wohnte sogar die Zeit über in Bachs Hause. Von Leipzig ging er dann zuerst nach Naumburg; von da nach Dresden, woselbst er vielen Beifall fand, und auch mit Hasse, Neruda und Salimbeni ein enges Freundschaftsbündniß anknüpfte, das namentlich auf seinen Geschmack einen wohlthätigen Einfluß hatte. Nach einigem Aufenthalte zu Potsdam und Berlin ging er Telemann's wegen nach Hamburg, und von da kehrte er nach Meklenburg zurück. Durch die Reise aber hatte er sich einen ausgebreiteten Ruf erworben, und schon nach 2 Jahren (1753) ward ihm die Direction der Capelle des damaligen Geheimen Raths von Vietinghoff in Riga angetragen, die er auch annahm. Aber auch von dieser Stelle entfernte ihn nach wenigen Jahren schon ein ehrenvoller Ruf als Organist an die Hauptkirche zu Riga, in welchem Amte er denn auch sein ferneres ganzes Leben zubrachte. Er starb erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Zu seiner Zeit gehörte Müthel zu den tüchtigsten Organisten und Clavierspielern in Em. Bachs Manier. Componiren mochte er nur, wenn er sich eben dazu aufgelegt fühlte, und so läßt sich erklären, warum wir im Ganzen nur wenig Werke von diesem sonst durchgebildeten und wahrhaft ausgezeichneten Musiker besitzen. Es sind einige Sonaten und Variationen für Clavier, Oden und Lieder mit Clavierbegleitung, auch 2 Clavierconcerte und mehrere Duos. N.

Muth-Labben. Gewöhnlich nimmt man an, daß dieses Wort, das sich unter anderen in der Ueberschrift des neunten Psalmes findet, das Instrument bename, mit welchem der Psalm bei seinem Absingen begleitet worden sey; richtiger möchte wohl die Ansicht seyn, nach welcher es den Namen oder den Anfang eines alten hebräischen Liedes bezeichnet, nach dessen (damals allgemein bekannter) Melodie jener Psalm gesungen werden sollte. Zu einer genauen Kenntniß hat man aus Mangel an zuverlässigen historischen Notizen in der Sache noch nicht gelangen können.

Mutiren, s. Mutation.

Mutzenbecher, Dr. L. S. D., ein vielgeliebter Dilettant u. großer Musikfreund in Altona, wo er um 1760 geboren wurde, und 1821 einen großen, in akustischer Hinsicht wahrhaft ausgezeichneten Concertsaal bauete, studirte früher Medicin, prakticirte auch eine Zeitlang als Arzt, errichtete dann aber um 1796 eine Buchhandlung und ward endlich zugleich auch Postmeister. Er hat viele Lieder und Gesänge componirt, spielte in seinen jüngeren Jahren mehrere Instrumente sehr fertig, und unterhielt in seinem Hause ein regelmäßiges und immer sehr gut besetztes Concert, durch welches fremde Künstler schon oft ihr Glück machten, indem sich von da aus ihr Ruf weiter in dem Norden verbreitete. Ein interessanter Aufsatz über Rieffelsens Melodica von ihm findet sich in der Leipz. allgem. musik. Ztg. 1809 pag. 625 ff. Seine Kinder unterrichtete er selbst in Musik, und aus einer seiner Töchter hat er eine vortreffliche Sängerin gebildet. Besonders hatte er auch von jeher die Akustik und den Gesang zu seinen Lieblingsstudien in der Musik gemacht.

Muzio, von seinem Geburtsorte mit dem Zunamen da Ferrara, ist der erste Capellmeister an der S. Petroniuskirche zu Bologna, von dem die Geschichte weiß. Er ward daselbst 1474 angestellt u. blieb bis zum Jahre 1480.

Mylius, Wolfgang Michael, geboren zu Weimar (wann?), hatte seine musikalische Bildung dem gründlichen Unterrichte Christoph Bernhardi's zu danken, studirte in seiner Jugend aber Theologie, und lebte auch eine Zeitlang als Candidat derselben, ward dann aber um 1700 an die Cantorstelle zu Kirchberg berufen, u. später als Herzoglicher Capellmeister nach Gotha, wo er 1712 oder 1713 starb. Die beste Gesangschule, die man damaliger Zeit hatte, war von ihm und führte den Titel: **Rudimenta musices.** Sie erschien schon 1685, erlebte später aber mehrere Auflagen.

Mylothros, bezeichnete bei den alten Griechen ein Müller- oder Bäckerlied; wörtlich heißt es eigentlich: Müller oder was zum Mahlen gehört. 48.

Mysliweczek, s. Misliweczek.

Mysterien, ursprünglich alte gottesdienstliche Gebräuche, an welchen nur gewisse Personen Antheil nehmen durften, und die ihren Zweck in der Feier selbst, in der Verehrung irgend einer Gottheit hatten und hauptsächlich bestimmt waren, Wahrheit durch Kunst, und namentlich Musik darzustellen, etwas wahrhaft Heiliges zu verkündigen und auf eine edle Weise zu versinnlichen. Diese Weise bestand nun meistens im Absingen von Liedern, deren Inhalt jenes Heilige ausmachte. Man muß nämlich diese Mysterien nicht verwechseln mit den alten Priestergesellschaften, die im Staate als dauernde Corporationen existirten. Zu Homer's Zeiten gab es noch wenige solcher (musikalischen) Mysterien; mehre sehen wir schon zu Perikles Zeitalter, und unter Augustus unzählige. Fast jeder angesehenen Gottheit waren in verschiedenen Ländern M. geweiht, die, außer der oft sehr kostbaren Initiation in den geheimen (daher der Name) Gebräuchen und Opfern, in Gesängen, mitgetheilten Mythen und vorzüglich dramatisch-musikalischen Darstellungen bestanden. Geheime, oft sehr abentheuerliche Feierlichkeiten wurden so in Aegypten dem Nil, der Isis, dem Osiris geweiht, und in dem Tempel der Minerva zu Salis wurde unter unbekannten Gebräuchen und vielen heiligen Gesängen das Grab dessen gezeigt, dessen Namen Herodot nicht auszusprechen wagte. M. waren in Kreta dem alten vergötterten kretischen Königsstamme gewidmet. In den Dionysischen M. der Griechen, die aus aegyptischen Quellen geflossen zu seyn scheinen, wurde in einer solchen musikalisch-dramatischen Darstellung Bacchus noch als Knabe von den Titanen getödtet, gebraten, von Apoll auf dem Parnaß begraben, und von Jupiter wieder ins Leben gebracht. Das geheimnißvolle Fest, das die Frauen in Rom begingen, ist bekannt, so wie die M. der **Dea syria**, die zu Augustus Zeiten zu den bekanntesten im Römischen Reiche gehörten. Wie oft wurde auch nicht in den Chören griechischer Tragödien die Entführung der Proserpina dargestellt! Mit jedem Jahrhunderte häuften sich die M.; sie fanden sich fast überall in der verschiedensten Gestalt, und das gewöhnliche unnütze Streben, die Mythologie verschiedener Völker mit einander zu verbinden, eine aus der andern zu erklären, hat sie noch dunkler gemacht. Alle diese heidnischen Mysterien aber, die im 2ten und 3ten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung wieder gänzlich verschwanden, sind nicht die, von welchen in den Artikeln Englische, Französische und Italienische Musik bereits die Rede war, und die wir als die erste Quelle der Oratorien und Opern anzusehen haben. Diese Mysterien, viel späteren Ursprungs, waren Anfangs nichts An-

deres als einfache Gesänge, welche zur Zeit der Kreuzzüge die sog. Kreuzfahrer auf ihren Zügen sangen, und die nachgehends, als die Kreuzzüge zu Ende gingen, von manchen dadurch Müßiggewordenen mit allerhand pantomimischen und dramatischen Vorstellungen verknüpft wurden. Sie waren ohngefähr das, was die alten Miracles der Engländer mit dem Spiele der Clercs und den bekannten Kindern ohne Sorgen. Pilger, welche das Volk schon früher mit religiösen Schauspielen unterhalten hatten, wollten beim Einzuge des Königs Carl VI. zu Paris (1380) hinter den übrigen Ständen mit Feierlichkeiten nicht zurückbleiben und führten ein damals noch nie gesehenes Schauspiel, eine, mit Gesang untermischte, geistliche Farce, vor dem König auf. Einige Jahre nachher feierten dieselben die Vermählung des Königs mit Isabelle von Baiern durch ähnliche dramatische Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente. Durch das Vergnügen, welches das Volk daran fand, aufgemuntert, trat bald nachher ein Theil der Pilger in eine Gesellschaft zur Bildung eines eigenen Theaters für solche Darstellungen zusammen. Ihre Gesellschaft nannten sie Geistliche Brüderschaft und ihre musikalischen Schauspiele Mysterien. Zu diesen ihren M. gehörte unter andern das ganze Leben Jesu, das sie dramatisirten. Es waren lauter Reden, mit Gesang untermischt, und hieß Mystére de Passion. Davon erhielt dann später die Gesellschaft den Namen Passionsbrüderschaft (la confrérerie de passion), und 1402 ein Privilegium. Es ist die erste autorisirte Schauspieler-Gesellschaft des neueren Europa, die man kennt. Nebenbei führte endlich diese Gesellschaft aber auch Possen auf, jedoch seltener. Der Geschmack an solchen Farcen zog sich aus der Hauptstadt durch alle große und viele kleine Städte Frankreichs, und daß sie später dann auch nach England und Italien u. s. w. sich übersiedelten, wissen wir aus den bereits angezogenen Artikeln. Uebrigens fand der Bürgermeister von Paris schon 1398 das Dramatisiren der Bibel anstößig und wollte die M. verbieten; allein der König nahm die Gesellschaft in seinen Schutz, und es wurden daher von ihr bis in die Mitte des 16ten Jahrhunderts religiöse Farcen gegeben. Proben von solchen M. findet man, wenigstens im Text, im ersten Theile von Parfaicts Theatre français (Paris 1734). Ihnen folgten die Clercs de Bazoche.

Myxolidisch, s. Mixolydisch.

N.

Nabel, oder Nebel, hebräisch auch Nevel, griechisch Nabla oder Naula, und lat. Nablium oder Nablum, ein altes Saiteninstrument, das die Griechen von den Syriern und Phöniziern erhielten, und unter den Hebräern von David auch im Tempel zur Begleitung des Levitengesangs eingeführt ward. Ueber die Beschaffenheit des Instruments, das man ziemlich einzig nur noch in der Bibel und bei Josephus erwähnt findet, sind die alten Geschichtschreiber nicht einig. Die LXX übersetzen es gemeiniglich mit dem allgemeinen Namen Spielzeug, und wo sie eine besondere Bezeichnung dafür wollen, nennen sie es Psalter, und so auch Luther. In der Niederländischen Uebersetzung aber wird es durchgehends Laute genannt.

Gehen wir auf die ursprüngliche Bedeutung des hebräischen Wortes Nebel oder Nevel (Flasche) zurück, so läßt sich annehmen, daß seine Gestalt dem hohlen Bauche einer (vielleicht breitgedrückten) Flasche (also wie die älteren Lauten) ähnlich war. Daraus ziehen nun aber Einige auch wieder die Vermuthung, daß das ganze Instrument eine Art Pfeife, kurz ein Blasinstrument gewesen sey. Damit indeß stimmt Psalm 71, 22 und manche andere Stelle, wo es ausdrücklich ein lautenartiges Saiteninstrument, und nach 1 Kön. 10, 12 aus Holz verfertigt, genannt wird, durchaus nicht überein. Vergleichen wir alle über dieses Instrument noch vorhandenen historischen Bemerkungen, so ist nicht zu zweifeln, daß es in 2 verschiedenen Dimensionen verfertigt wurde: es gab eine kleinere und eine größere Nabel; jene hatte vermuthlich nur 3 Saiten, auf welchen aber durch Griffe 12 Töne (ganze) hervorgebracht werden konnten, nämlich auf jeder Saite, die hinsichtlich der Stimmung immer um eine Quinte von der andern entfernt war, 4 Töne; diese, die größere Nabel, hatte 10 Saiten, und war demnach nur in der Form von der Asor (s. d.) und alten Harfe verschieden. Beide Arten von Nabeln indeß wurden mit den Fingern, nicht mit einem Plectrum, gespielt. Dies drückt Josephus ganz bestimmt aus. Ovid nennt das Instrument einmal freudenweckend. Nach 1 Chron. 16, 20 und 21 wurden beide Arten von Nabeln öfters auch zusammen gebraucht, wo dann die eine gleichsam eine harmonische Begleitung der andern bildete. Dr. Sch.

Nacara, ein den spanischen Castagnetten (s. d.) ähnliches, aber größeres Schlaginstrument, das ehedem besonders bei den Türken stark im Gebrauch war. Nach Walther's Versicherung besitzen auch die Chinesen jetzt noch ein Instrument dieses Namens, das sich aber von unsrer gewöhnlichen Triangel nur dadurch unterscheidet, daß es rund statt dreieckig ist, sonst wird es eben so behandelt, d. h. mit einem kleinen eisernen Stabe geschlagen, und auch sein klingender Körper ist nichts Anderes als ein rund gebogener eiserner oder vielmehr stählerner Stab. a.

Nachahmung. Wir haben den Begriff der Nachahmung in zweifacher Hinsicht zu betrachten, als einen der Kunstphilosophie und einen der musikalischen Composition eigens angehörigen. I. Die Kunstphilosophie hat auch bei der Musik nach einem Urgrund gefragt, und ihn eine Zeitlang irrig in dem Triebe, die Natur nachzuahmen, zu finden gedacht. Die Naturklänge, besonders der reizvolle Gesang der Vögel, sollten dem Menschen in der Kindheit seines Geschlechts Vorbild und Anfang der Tonkunst gewesen; später (oder auch ebenfalls ursprünglich) sollte dann der Tonfall der Sprache, und schon die verschiedenen Laute und Schreie der Leidenschaft ihm Vorbild und Stoff der Musik geworden seyn. Diese Vorstellungen, in denen sich besonders französische Kunstphilosophen des vorigen Jahrhunderts und ihre Nachfolger gefielen, gehen von der richtigen, übrigens nahe liegenden Wahrnehmung aus, daß das Tonreich sich weithin durch die Natur verbreitet und auch in der Sprache mächtig waltet. Aber alle Naturtöne, der reichste Gesang der Nachtigall selbst, sind keine Musik, keine Kunst, da sie nicht geistigen und künstlerischen Inhalt haben. Wir können sie nachahmen, ja sie können uns Vorstellungen erwecken, die zu künstlerischen Ideen reifen; aber der Ursprung der Kunst, als einer Richtung des Geisteslebens ist nur im Geiste des Menschen zu suchen. So auch finden wir in der Sprache (besonders in der affectvollen) allerdings Elemente und sogar ähnliche, nah verwandte Richtungen aus unserer Musik wieder, können und müssen von der Sprache, als der bewußtvollern Schwester der Tonkunst, für unsere Musik lernen. Aber auch daraus folgt nicht der Ursprung der letztern aus der

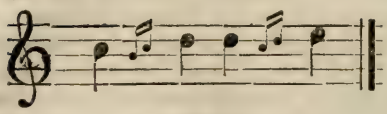
erstern, sondern beider aus einem Urquell, dem menschlichen Geiste. Dies ist leicht zu fassen, und jene Raisonnements (denn Philosopheme kann man sie eigentlich nicht nennen) sind längst beseitigt. Schwieriger und einflußreicher ist aber die Betrachtung: wie weit der Componist überhaupt Natur und Sprache nachahmen soll? Die Nachahmungen der Naturlaute oder auch der Naturerscheinungen (letztere, z. B. die Erscheinung des Lichts, der Nacht ꝛc., sind natürlich nur gleichnißweise nachzuahmen) werden in der Tonkunst Malerei genannt, und gehören meist der Instrumentalmusik an, bisweilen aber auch der Vocalmusik; so malt z. B. Reichardt in Miltons Morgengesang mit Chor und Orchester den Sturm. Wie weit dergleichen Malerei Aufgabe oder doch Mittel der Tonkunst seyn könne, ist besonders in den letzten 50 Jahren vielfach besprochen, von den Aesthetikern aber (wie es scheint) viel zu oberflächlich und ohne hinreichende Kenntniß von den Werken und dem Wesen der Kunst abgefertigt worden. Die Meisten (z. B. Seidel im „Charniomos", Gottfr. Weber über Haydn'sche und Beethoven'sche Werke in der „Cäcilia") sind schnell bei der Hand, alle Malerei zu verwerfen, hätten sich aber um so reiflicher bedenken sollen, da seit Seb. Bach (d. h. seit dem rechten Anfange der Instrumentalmusik, und eigentlich von jeher) keiner aller unserer Meister diese Malerei, und zwar in seiner reifsten Zeit und in seinen besten Werken hat missen können. Wir können uns hier nicht auf sie einlassen, sondern verweisen auf den Artikel Tonmalerei. Die Nachahmung der Sprache oder der Musik in der Sprache beruht, wie gesagt, ebenfalls auf der Wahrnehmung, daß ein gleicher Geist in der Sprache wie in der Musik waltet. Aus diesem Grunde muß die Sprache, die affektvolle Rede, ein Gegenstand steter Beobachtung für den Gesangs-Componisten seyn, und vollkommen gelungen kann nur ein Gesang heißen, der neben allen rein musikalischen Ansprüchen auch noch allen Bedingungen und Forderungen der Sprache (so weit sie sich irgend mit der musikalischen Aufgabe vereinbaren lassen) genügt. Allein auch hier droht ein arges Mißverstehen. Man darf nicht vergessen, daß der musikalische Geist in der Sprache zwar in bewußtvolleren Formen, aber immer nur gebunden und untergeordnet waltet. Die Sprache hat, wie die Musik, Steigen und Fallen, Stärke und Schwäche, Eilen und Zögern, aber in wie viel unbestimmterer und beschränkterer Weise! Alle sinnlichen Elemente und Kräfte und Neigungen der Musik regen sich auch in ihr; aber wie untergeordnet gegen den Wortsinn, gegen den Gedanken, dessen Ausdruck feststeht und uns zwingt, während wir in der Musik frei unsern Sinn im verwandten Elemente gehen lassen! Wer also meinen sollte, aus der Sprache die Musik herausheben zu können, genug zu thun, wenn er nur den musikalischen Accenten des Textes nachginge, sie bestimmter und etwa zusammenhängender auffaßte, der würde es zu keiner Gesangcomposition, kaum zu dem Gerippe eines Gesanges bringen; aus Gerippen werden aber nie lebende Wesen, sondern nur umgekehrt. Diese Verirrung ist durch Gluck's falsch verstandenes Vorbild in vielen, besonders deutschen Componisten veranlaßt worden, unter denen wir selbst den geistvollen Reichardt (und ihn sogar als einen Hauptanstifter) nennen müssen. Musterhaft ist dagegen das Sprachstudium (im höchsten Sinne des Worts) in Gluck, Händel und in Seb. Bach; bei dem letzteren ist es am kenntlichsten und wirksamsten in den Recitativen und vielen Thematen, während anderwärts in seinen Werken das überreiche und übergewaltige Musikelement den Kern des sprachlichen Inhalts überwogt und birgt. — Schließlich wollen wir noch der Nachahmung im subjectiven Sinne des Worts gedenken. Nachahmer nennen wir bekanntlich die, welche (wissentlich oder nicht) die Auffassungs-

oder Darstellungsweise eines Andern in ihren Werken befolgen, und nicht zu einem eigenthümlichen Ausdrucke des Ihrigen kommen. Dies ist der Fall mit den wirklichen Schülern eines Meisters und denen, die für sich, aber nach seinen Werken und Lehren, sich gebildet haben, ohne noch zur Selbstständigkeit gelangt zu seyn; dann aber auch mit denen, die durch die Uebermacht eines fremden Geistes hingerissen oder auch, was freilich das Schlimmste ist, durch eigene Armuth gezwungen sind, zu fremden Mitteln die Zuflucht zu nehmen. Die Eitelkeit unserer Kritik ist immer bereit gewesen, diese Nachahmung zu züchtigen, hat aber selten den entgegengesetzten, eben so argen und schuldbaren Fehler der Originalitätssucht und Neuigkeitshascherei zu entlarven verstanden. — II. In einem ganz andern Sinne wird das Wort Nachahmung von der Compositionslehre gebraucht. Diese bezeichnet mit dem Ausdrucke Nachahmung jede gleiche oder ähnliche Wiederholung eines Satzes, Ganges oder Motivs von einer oder mehr andern Stimmen, und erkennt in dieser Nachahmung die Grundlage aller polyphonen Composition. In diesem Sinne ist die Nachahmung entweder frei oder streng: letzteres, wenn der nachzuahmende Satz Schritt für Schritt, jedes Intervall in derselben Größe wiedergegeben wird; sie kann statt haben im Einklange, in der obern oder untern Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave; der nachzuahmende Satz kann in der rechten Bewegung (in der ursprünglichen Richtung jedes Schrittes) oder in der Verkehrung (s. d. Art.) in rechter (d. h. ursprünglicher) Größe, oder in der Vergrößerung oder Verkleinerung, doppelter Vergrößerung oder Verkleinerung statt haben. Die ältern Tonsetzer kannten noch andere, künstliche Arten der Nachahmung. Wir aber können sie füglich übergehen, haben auch schon die nöthigsten Erläuterungen in den Artikeln über doppelten Contrapunkt, Fuge und Kanon gegeben, da die ganze Lehre von der Nachahmung ihre vornehmste Bedeutung erst in diesen Kunstformen erhält. Auch außerhalb derselben ist sie ein mächtiges Mittel, eine Composition einheitsvoll und unter beseeltem Antheil aller Stimmen durchzuführen; hierzu haben es unsere Meister nicht blos in strengen, sondern auch in freiern Werken (z. B. Beethoven und Haydn in Instrumentalsachen, Mozart selbst in seinen leichtesten Opern) benutzt. Doch kann man auf der andern Seite nicht leugnen, daß gar oft die Nachahmung aus Gedankenarmuth oder Pedanterei am unrechten Orte und zu weit getrieben erscheint, und einen in der Kürze allenfalls haltbaren Satz bis zu gänzlicher Abschwächung und Ertödtung festhält. Die rechte Grenze hier wie überall zu erkennen, fordert gebildeten Sinn und reifes Urtheil; allgemeine, zumal äußerliche Regeln lassen sich darüber nicht geben. ABM.

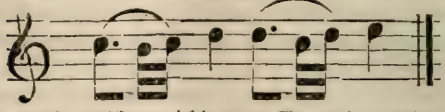
Nachsatz, Hintersatz. Hierunter werden alle im Innern der Orgel stehenden kleinen Stimmen, wozu namentlich die Mixturen gehören, verstanden. Früher stellte man sie auf eine eigene Windlade, die man hinter die zum Vorstande (Prästant) gehörende Lade lagerte; auch noch jetzt erhalten sie ihren Stand auf dem hintern Theile der Lade, wovon die Benennung entstanden ist.

Nachschlag, der Gegensatz von Vorschlag, eine aus gewissen durchgehenden oder Neben- und meistens durch kleinere Noten angedeuteten Tönen bestehende Manier, deren Zeitwerth allemal noch in die Dauer der unmittelbar vorhergehenden Hauptnote fällt, und die im Vortrage immer an diese an, oder besser: mit ihr zusammengeschleift werden, wie

a.



b. Ausführung:



In Fällen, wo der Nachschlag nicht vom Vorschlag unterschieden werden kann, sollte jener, um der vollkommen richtigen Takteintheilung willen, niemals mit kleineren, sondern immer mit gewöhnlichen Noten, wie hier bei b, geschrieben werden. Es giebt einfache und doppelte Nachschläge, jene bestehen nur aus 1, diese aus 2 Tönen. Nachschläge, welche aus mehr denn 2 Tönen bestehen, giebt es nicht. Welches Intervall sie nun aber bilden, ob sie weit oder nah von dem Haupttone entfernt liegen, ist einerlei, wenn sie nur ihren Hauptzweck erfüllen, welcher ist: die Melodie dadurch sangbarer und deshalb zusammenhängender und zu einfache Tonfolgen in kurzer Verzierung angenehmer zu machen. Deshalb wird auch der Triller, namentlich wenn er von längerer Dauer ist, gewöhnlich mit einem Nachschlage (bald von unten bald von oben) gespielt (s. Triller). Wie mit den Vorschlägen, so kann natürlich auch mit den Nachschlägen, die am rechten Orte oft von herrlicher Wirkung sind, ein zweckwidriger Mißbrauch getrieben werden. Am gefährlichsten sind die einfachen; sie taugen sehr selten etwas; die doppelten wirken, auch am unpassenden Orte, schon weniger empfindlich. Am schicklichsten finden diese statt zwischen auf- und absteigenden Secunden, wie in obigem Beispiele. Geschieht der Nachschlag hier von unten, so nennen ihn einige Musiklehrer auch den Ueberwurf oder Ueberschlag, so wie im entgegengesetzten Falle den Rückfall oder Unterschlag; mit welchem größern Rechte aber können wir nicht einsehen. a.

Nachspiel, nennt man gewöhnlich 1) diejenigen Paar Accorde oder Töne, welche die Organisten, wenn ein Gesang zu Ende ist, meistens nach dem Chorale, zum vollständigen Schlusse desselben, und deshalb am üblichsten auch über dem auszuhaltenden Haupt- oder Grundtone (der Cadenz) anhängen, und während welcher dann von ihnen die Register in gehöriger Abstufung zurückgestoßen werden, und die Gemeinde sich zum Anhören der Predigt oder sonstigen Handlung des Geistlichen anschickt; 2) dasjenige Tonstück, das die Organisten nach dem Beschlusse des ganzen Gottesdienstes während der Entfernung der Gemeindeglieder aus der Kirche spielen. Um des letzten Umstandes willen heißt dasselbe in diesem Falle auch wohl Ausgang. Allerdings hat ein solches Nachspiel (dieser Ausgang) keinen engeren Bezug mehr auf die vorangegangenen gottesdienstlichen Handlungen, und der Organist kann sich daher dabei wohl einer freieren Wahl bedienen, als bei den Vor- und Zwischenspielen, allein mit der Würde der Orgel, der Heiligkeit des Ortes und namentlich der immer vorauszusetzenden andächtigen Stimmung der eben unter dem Segen des Herrn entlassenen Gemeinde sollte und darf dasselbe doch nie im Widerspruche stehen. Will man dabei von dem einfachen Choralstyle abweichen, was in manchem Bedacht sogar nothwendig scheint, so wähle man dazu eine ernste Fuge, einen kräftigen contrapunktischen Satz, figurirten oder sonst gut durcharbeiteten Choral oder dergl.; aber nie ein Cammerstück, den Satz eines Rondo's oder Aehnliches, und wenn es sich zu

Hause am Claviere noch so gut ausnimmt. Im Grunde ist dies der einzige Ort während des ganzen Gottesdienstes, wo die prächtige Orgelfuge ihren eigentlichsten Platz hat, und darum sollte sie denn auch nie fehlen. Giebt es doch auch deren selbst für weniger geübte Organisten keine geringe Anzahl.

Nachthorn, ursprünglich 4′, ist eine entweder ganz gedeckte oder besser auf Gemshornart aus Zinn gearbeitete Orgel-Flötenstimme, deren Mensur und Aufschnitt etwas weiter als die des Prinzipales von großer Mensur, aber nicht ganz so weit wie die der Hohlflöte sind. Ihr Ton ist angenehm und hornartig, wovon ihre Benennung. In alten Orgeln stand sie auf einem Stocke doppelt und wurde dann Koppelflöte genannt. Zu Sandomir stand sie unter dem Namen Pastorita, unter welcher Benennung sie auch Walther, Schlimbach und Wolfram aufführen. Nach Adlung war sie zu Gera harfenartig intonirt. So intonirt muß sie ihre Natur verleugnen und aufhören, eine Nachthornstimme zu seyn. Sie wird auch zu 16′ 8, $5^1/_3$, $2^2/_3$, 4 und 1′ gearbeitet. Als Quintstimme heißt sie Nachthornquinte. Zu 16′ im Pedale heißt sie Nachthornbaß, zu 2 und 1′ im Pedale Nachthornbäßlein, wo sie sonst zur Führung der Melodie bei Vorspielen benutzt wurde, weshalb sie auch Prätorius S. 200 Choralbasset, Bauerbäßlein, Bauerchoralbaßflöte, Bauerflötbaß nennt. Zu 8′ offen nähert sich ihr Ton der Hohlflötstimme, weshalb sie mit dieser oft verwechselt wird. Zu 8′ auf Gemshornart gearbeitet nähert derselbe sich dem der Quintgetön; verbunden mit Quintgetön 16′ ist sie von guter Wirkung, weshalb sie Prätorius auch die Octave von Quintaton 16′ nennt. Zu 2 und 1′ wird sie, besonders in letzter Größe, stets offen, wie die Hohlflöte gearbeitet, aus welchem Grunde sie Klein und Walther zu 2′ Hohlflöte, zu 1′ Sifflöte nennen. Von einigen Schriftstellern wird sie auch mit Waldflöte (Tibia silvestris) verwechselt, von welcher Stimme sie aber stets dem Tone oder der Masse nach, woraus sie zu arbeiten ist, abweicht.

Nachtigall, Ottomar, nannte sich auf seinen Schriften gewöhnlich lat. Luscinius. Er war aus Straßburg gebürtig, und studirte erst in seiner Vaterstadt, dann aber in Wien, wo er endlich als Lehrer der Musik auftrat, und als solcher bald einen bedeutenden, glänzenden Namen sich erwarb. Dann ward er Prediger an der Morizkirche und Lehrer der griechischen Sprache in dem Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Ein Ruf nach Basel führte ihn seiner Vaterstadt wieder näher, und hier endlich auch als Canonikus an der Stephanskirche angestellt, starb er 1535. Indeß wird sein Todesjahr auch anders angegeben. Zu den musikalischen Schriftstellern des 16. Jahrhunderts übrigens gehört er jedenfalls. 1515 erschienen seine, seiner Zeit sehr merkwürdigen, musicae institutiones; und 1536 seine Musurgia seu Praxis musicae, die mehrere Auflagen erlebte, und besonders wegen der darin vorkommenden ziemlich vollständigen Sammlung von Abbildungen aller bis auf seine Zeit im Gebrauch gewesenen Instrumente, die darnach auch Hawkins in seine Geschichte aufgenommen hat. Noch andere musikalische Schriften von ihm sind verloren gegangen, wie denn auch jene schon sehr selten geworden sind. Und seine vielen theologischen und philologischen Werke gehen nicht uns an. S.

Nachtigall, als Orgelstimme, wo sie auch Nachtigallenschlag und Nachtigallenzug heißt, s. den Art. Don.

Naderman, Franz Johann, der Nestor aller Harfenisten, ward geboren zu Paris im Jahre 1779. Sein Vater, P. J. Nadermann, war Musikverleger dort und zugleich ein berühmter Harfenbauer; er selbst in

seiner Blüthezeit unstreitig der größte Spieler seines Instruments, der Harfe, und hinsichtlich der Composition für dieselbe bis an seinen Tod, der im Anfange des Jahrs 1836 zu Paris erfolgte, der gediegenste Meister unserer Zeit. Zu Beiden hatte ihn theils eine väterliche Leitung, besonders aber ein gutes natürliches Talent, Lust und Liebe zur Sache und vor Allem ein eiserner Fleiß in der Uebung herangebildet. Dem Instrumentenbaue, wozu ihn des Vaters Wille ebenfalls frühzeitig anhielt, widmete er sich, obschon immer mit Liebe, doch im Ganzen nur nebenbei. Ungeachtet aller dieser hervorstechenden verschiedenen Elemente seines bedeutenden Künstlerrufs war sein Lebenslauf im Ganzen doch nur der gewöhnliche. Die dauernde Stätte seines Aufenthalts war immer Paris, wo sein Instrument von jeher auch mehr cultivirt ward als irgendwo. Doch machte er auch in seinen rüstigen Jahren mehrere bedeutende Reisen, nach England, Deutschland, Schweden und Rußland. Ueberall bewunderte man seine, in der That auch wirklich erstaunenswerthe, Fertigkeit auf seinem Instrumente, und es dauerte lange, weit länger als bei jedem andern Harfenisten bis zur Stunde, bis die Kälte eintrat, die die Einseitigkeit des Instruments und der damit Hand in Hand gehende Mangel an Mannigfaltigkeit des Spiels nothwendig endlich erzeugen müssen. In Deutschland war er namentlich im Jahre 1802, wo er sich in München, Wien, Berlin, Leipzig u. s. w. mit Glück hören ließ. Nach Paris zurückgekehrt erhielt er später die Professur der Harfe am Conservatorium, und seiner vielen großen Leistungen wegen das Ritterkreuz der Ehrenlegion. An jener Stelle bildete er viele vorzügliche Schüler und Schülerinnen, unter denen der jetzt berühmte Harfenist Labarre und die Mademoiselle Demer die ausgezeichnetsten sind. Die Gattin des Berliner Musikdirectors Möser, Mad. Longhi-Möser, die unter die besseren Harfenistinnen gezählt werden muß, hat einen Theil ihrer Bildung unserm N. zu verdanken. Ein wesentliches, und vielleicht das größte Verdienst erwarb sich dieser durch die Verbesserung seines Instrumentes, indem die vervollkommnete Pedalharfe, die sich von Paris aus durch Europa verbreitet hat, zum größten Theil aus seinen Erfindungen und Angaben, nach welchen namentlich die Brüder Erard arbeiteten, hervorgegangen ist. Man lese darüber das Nähere in dem Artikel Harfe. Als Componist that er sich eben so zeitig hervor, wie als Virtuos. Schon 1790 wurden Sonaten für die Harfe von ihm gestochen. Jetzt zählt das Verzeichniß seiner sämmtlichen erschienenen Werke weit über 100 Nummern. Es sind darunter besonders viele Concerte, brillante Variationen, Rondo's, Sonaten u. s. w. Sie alle, auch nur die größeren unter ihnen, speciell aufzuzählen, erscheint, da sie doch der Mehrzahl nach nur vorübergehenden Werth geschickter mechanischer Benutzung ihres Instruments, und eine glänzende für die Virtuosität dankbare Außenseite haben, nicht nothwendig. Zeichnet sich doch auch wohl keins vor dem andern durch besondern Werth aus. Doch müssen wir auf eins ausdrücklich aufmerksam machen: seine „Ecole ou Methode raisonnée pour la Harpe", die im Conservatorium zu Paris eingeführt und auch bis jetzt wohl das beste Werk seiner Art ist. Sie erschien 1832 in seinem eigenen, von seinem Vater geerbten Verlage. Wenn wir oben einige seiner vielen Schüler namhaft machten, so müssen wir hier zum Schluß denselben auch noch seinen Sohn und Nachfolger in dem Handlungsgeschäfte – Henry Nadermann um so mehr zufügen, als derselbe bereits auch als Componist schon in die Fußstapfen seines Vaters und würdigen Lehrers getreten ist, wenn auch erst nur — wenigstens so viel öffentlich erschien — durch einige Romanzen mit Pianofortebegleitung und Variationen. Daß derselbe als Virtuos dem Range des Vaters gleich, ja auch nur nahe kommt oder nah kommen wird, haben

wir deshalb Ursache zu bezweifeln, als sich bis zur Stunde kein Zeichen irgend einer darauf hindeutenden öffentlichen Leistung kund gab, und sein Alter doch bereits den Zeitgrad überschritten hat, in welchem sonst die künstlerischen Talente am glänzendsten sich hervorzuthun pflegen. 17.

Nafiri, der Name einer indischen Trompete.

Nagareet, eine Art von Kesselpauke, die in Abyssinien gebräuchlich ist, und mit einem 3 Fuß langen gebogenen Stocke geschlagen wird. Auf Märschen hängt sie auf der linken Seite des Maulthiers, auf welchem ihr Schläger reitet.

Nagassaran, heißt in Indien eine Flöte, womit die Bajaderen oder Tänzerinnen ihren Gesang begleiten. a.

Nagelclavier, ein wenig bekannt gewordenes, von dem Zeichnenlehrer Träger in Bernburg 1791 erfundenes Tasteninstrument ohne Saiten, das seine Abstammung der sogen. Nagelharmonica verdankt. Es hat 5 volle Octaven und steht im Ton um eine Octave höher als unsere gewöhnlichen Claviere, denen es an Form sonst ziemlich ganz gleich ist. Die Eisenstifte, von welchen es den Namen hat, und welche die Stelle der Saiten vertreten, sind in 4 Reihen horizontal über einander geordnet, und unter diesen befinden sich eben so viele kleine hölzerne Walzen, die mittelst eines angebrachten Schwungrads, das mit dem Fuße zum Drehen gebracht wird, im beständigen Umtrieb erhalten werden. Ueber diese Röllchen geht ein mit Geigenharz bestrichenes Leinenband ganz nahe an den Stiften, so daß dasselbe bei leisem Niederdrucke einer Taste an den im Ton dieser entsprechenden Stift angedrückt wird und so diesen zum klingen bringt. Die Klangfarbe des Tons des Instruments ist der des Harmonicatones sehr ähnlich. Die höheren Töne haben etwas Flageoletartiges, die tieferen eine sanfte, zarte Nerven oft sehr empfindlich berührende Bebung. Eine noch genauere Beschreibung des Instruments findet man in der Leipz. allg. mus. Ztg. Jahrg. 2. pag. 311, und in der Berliner musikal. Monatsschrift von 1792 im Juliheft.

Nagelgeige, auch Nagelharmonica genannt, ein mit dem im vorhergehenden Artikel beschriebenen nah verwandtes Instrument, von gar einfacher Construction. Es besteht aus einem ohngefähr 1½ Fuß langen und 1 Fuß breiten Brettchen, das auf der einen Seite beinahe halbrund ist, und in welches 16 bis 20 Stifte von Eisen oder Messing eingeschlagen sind, von denen, nach Verhältniß der Töne der Tonleiter, in oder nach welcher die Stifte gestimmt sind und klingen sollen, der eine immer etwas länger oder kürzer ist als der andere. Der längste Stift hat den Grundton, z. B. c, und dann gehen die übrigen die diatonische Leiter des Grundtones durch. Zum Klange werden sie gebracht mittelst eines gewöhnlichen, aber mit schwarzen Pferdehaaren bezogenen und stark mit Colophonium bestrichenen Violinbogens, mit welchem man sie stark streicht. Daraus läßt sich nun auch die Entstehung des Namens Nagelgeige leicht erklären. Nagelharmonica nennen Einige das Instrument von seinem harmonicaähnlichen Tone. Der Erfinder war der ehemalige K. Cammermusikus Johann Wilde in Petersburg (lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts); um seiner einleuchtenden großen Dürftigkeit willen konnte sich das Instrument aber nie einen allgemeinen Eingang verschaffen. Der einzige Virtuos darauf, wenn wir anders noch diesen Namen hier gebrauchen dürfen, war der Böhme Senal, der in den letzten 80er Jahren eine Reise durch Deutschland damit machte. †††.

Nagelharmonica, s. den vorhergehenden Artikel.

Nägeli, Hans Georg, geboren in der Schweiz 1773, hat sich nicht

nur als Theoretiker und Antiquar, sondern auch als Componist und praktischer Lehrer große Verdienste um die Musik erworben, und seine Wirksamkeit als gebildeter, kenntnißreicher Vorstand einer Musikalienhandlung, die er seit 1793 in Zürich gegründet hatte, ist ebenfalls von sehr günstigem Erfolge gewesen. Seine Verdienste als Componist bestehen vorzüglich in kleineren Arbeiten für den Gesang, dem er überhaupt sein ganzes künstlerisches Talent und seine geistige Kraft gewidmet zu haben scheint. Er schrieb eine lange Reihe von Motetten und dergl. Sachen, namentlich aber viele Lieder, die meist in Sammlungen erschienen. Wer kennt nicht sein „Freut euch des Lebens"? Damit ist der ganze Charakter seines Compositions-Talents gegeben. Vielleicht hat nie eine Composition dieser Gattung eine solche Popularität gewonnen als dies durch ganz Europa verbreitete Lied, das zuerst 1794 mit Begleitung der Harfe oder des Claviers in seinem eigenen Verlage in Zürich erschien, und seitdem bis auf den heutigen Tag in ganz Deutschland von jedem Kinde gekannt und gesungen wird; aber nicht nur hier, sondern mit übersetztem Text auch in Frankreich, Italien, England, Schweden und Dänemark; wer weiß ob nicht gar in allen übrigen Ländern Europa's u. jenseits der Meere, so weit europäische Cultur gedrungen ist. Trotz dieses ausgezeichneten Talents für das Leichte, die Menge Ansprechende aber, besaß N. vorzugsweise doch einen ernsten Sinn für die wissenschaftlichen tieferen Studien berühmter Meisterwerke. In dieser Beziehung hat er sich mehrfach als Critiker ausgesprochen, wie denn überhaupt seine Gelehrsamkeit sowohl, als seine Ansicht von der Kunst und den besonderen Erscheinungen in derselben überall eine tief begründete war. Es beweisen das die vielen kritischen, ästhetischen und anderen Aufsätze, welche er in die Leipz. allgem. musikal. Ztg. fast jedes Jahr, von ihrem ersten Entstehen an bis zu seinem Tode, geliefert hat, u. seine bekannten „Vorlesungen", die er auf einer Reise durch Deutschland in verschiedenen Städten wirklich hielt und nachher (1826) gedruckt herausgab, so vielen Widerspruch dieselben auch gefunden haben und in mancher Beziehung wirklich auch verdienen. In neuerer Zeit gerieth er mit dem Heidelberger Rechtsgelehrten Thibaut in Streit, der zwar vortreffliche alte Sachen gesammelt hat, in der Kunst selbst aber von einseitigen Ansichten ausgeht. Daher blieb denn auch der unendlich sachverständigere N. Sieger in der Sache, wenn auch Thibaut ihn in causalischer Gewandtheit und geistiger Tiefe übertraf. Seine Verdienste als praktischer Lehrer bestehen vorzüglich in der Stiftung einer großen Gesangsschule in Zürich, von welcher aus sich, ganz nach Art seiner pädagogischen Kunstansicht, reicher Segen über die ganze Musik-Cultur der Schweiz verbreitete. In Folge dieser Schule schrieb er nun auch mehrere Gesangsschulen für alle Arten von Chören, und 1812 eine Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen. Sie sind Zeugen seiner reichen Erfahrung und Kenntniß in der Sache. Als Musikalienhändler gab er seinem Geschäfte einen höchst achtungswerthen Schwung. Er war es, der zuerst durch seine Verzeichnisse, die mit großer antiquarischer Kenntniß verfaßt sind, eine gewisse Wissenschaftlichkeit in den Notenhandel brachte. Späterhin war er, zu einer den Künsten ungünstigen Zeit, dennoch nur ein Begünstiger des Vortrefflichen, wovon sein bereits vom Jahre 1800 an erschienenes **Repertoire des clavecinistes** Beweis giebt, indem er darin nur die Werke der berühmtesten u. gediegensten Pianofortecomponisten zusammenstellte, wie Dussek, Cramer, Reicha, Haak, Asioli, Tomaschek u. A. Zugleich war diese Unternehmung die erste, welche mit dem werthvollsten Inhalt eine so ausgezeichnete typographische Schönheit verband, daß sie damals in dieser Beziehung allgemeines Aufsehn erregte, und noch jetzt, wo man doch theils

wegen mancher technischen Vervollkommnungen, theils durch die Mode gezwungen, ungleich mehr in dieser Hinsicht thut, mit unter die elegantesten Ausgaben gezählt werden muß. Eine ähnliche Unternehmung machte N. auch später (1833) mit dem Repertoire deutscher Contrapunktisten, an dessen vollkommener Ausführung ihn nur sein früher Tod gehindert hat. Er starb nämlich zu Zürich schon am 26sten December 1836. Was er als Mitstifter des bekannten musikalischen Schweizerbundes für die Musikcultur seines ganzen Landes gethan, ist jedem Musikfreunde nur zu gegenwärtig, als daß wir es hier wiederholen müßten. Nachrichten von den Statuten und Fortschritten dieses Vereins, dem er mit ganzer Seele ergeben war, findet man in der Leipz. allg. musikal. Ztg. 1809 Nr. 22. und 1810 pag. 133., und nachher von N. selbst ziemlich in allen folgenden Jahrgängen bis 1834, wo er sich über das gesammte Gesangsbildungswesen in der Schweiz ausführlich ausläßt. Die Musikfeste, welche dieser Verein veranstaltete, waren die ersten ihrer Art auf dem Festlande. Nur in England waren schon früher dergleichen gefeiert worden. Merkenswerth von seinen Werken sind noch die 5 „Liederkränze", welche er von 1816 bis 1819 mit den Bildnissen der Dichter herausgab.

Naguar, heißt bei den Hindus diejenige ihrer Pauken, die aus Holz verfertigt ist.

Naiv. Man vergleiche hierüber den Art. Komisch. Zuzusetzen haben wir hier nur noch, daß, da zur Naivität gewissermaßen der Sieg der Natur über die Kunst nothwendig erforderlich ist, dieselbe in der Musik am gewöhnlichsten in den Nationalmelodien ganz erreicht wird, daß sie hier aber auch am leichtesten langweilig und sogar widerlich werden kann, wenn nicht das gehörige Maaß in der Darstellung getroffen wird, und dieses ist sehr gering. Eine eigene Abhandlung über das Naive in der Musik besitzen wir von C. F. Michaelis. Sie ist betitelt „Ueber sentimentale und naive Musik", und steht in Nr. 38. der Leipz. allg. musikal. Ztg. vom Jahr 1805. Dr. Sch.

Naldini (nach Anderen Naldino), Sante, ein Römer, wurde am 23sten November 1617 in das Collegium der Päbstl. Sänger aufgenommen, und starb am 10ten October 1666. Sein Begräbniß befindet sich in der Kirche di S. Stefano del Cacco, wo man ihm einen Stein mit einer Aufschrift und einem Canon widmete, der jedoch vom Zahn der Zeit verwischt ist. Blos die Worte des Räthselcanons stehen noch: **Misericordias Domini in aeternum cantabo**, und endet **vixit annos LXXX. menses VIII. dies V.** Gerber, und die mit ihm aus dieser Quelle schöpften, irren, wenn sie ihn für einen Silvestriner-Mönch ausgeben. Unter den Werken dieses alten Meisters, die sich noch im Archive der Päbstl. Capelle befinden, erwähnt Baini eines herrlichen Miserere, das 5stimmig, der letzte Versetz aber 8stimmig componirt ist. Auf Befehl des Pabstes Urban VIII. besorgte N. auch die Herausgabe der Hymnen, die theils nach dem alten Gregorianischen Gesange, theils nach der Composition Pierluigi's umgearbeitet wurden, unter Mitwirkung von Odoardo Ceccarelli, Stefano Landi und Gregor Allegri, lauter berühmter Männer in der Musikgeschichte. 5.

Nänie, Einige schreiben auch Renie, lat. Naenia, bedeutet in musikalischer Beziehung den Trauer- oder Klagegesang, welcher im Alterthume bei Begräbnissen, gewöhnlich von Weibern, die eigens dazu gedungen waren und die Gesänge auch meist selbst verfertigt hatten, gesungen wurde. Da diese Lieder meistens keinen großen Werth hatten und aus jenem letzteren Umstande auch nicht haben konnten, so wurde später das Wort Nänie öfters auch wohl für jedes ungereimte Ammenlied für Kinder, einen weinerlichen, weibischen, klagenden Gesang u. dergl. gebraucht.

Nanini, Giovanni Maria, eröffnete mit Pierluigi da Palestrina, dessen Freund und einstmaliger Mitschüler er war, die erste Musikschule in Rom, aus welcher nachgehends so viele treffliche Tonsetzer hervorgegangen sind, und deren Geist sich bis in späte Zeiten besonders in der Päbstlichen Capelle erhalten hat. Gerber, der überhaupt in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon viel Irriges über ihn und den folgenden Nanini beibringt, nennt eben so irrig Beide Nanino. Aus Vallerano gebürtig war er ein Schüler Claudio Goudimels, und kam im Jahre 1571 als Capellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom, welche Stelle er aber im Mai 1575 freiwillig wieder niederlegte. Am 27sten October 1577 ward er darauf als Tenorist ins Collegium der Päbstl. Sänger aufgenommen; in diesem starb er am 11ten März 1607, und ward in der Kirche S. Luigi de Francesi begraben. Seine gedruckten Werke bestehen in einem Buch 3stimmiger, u. einem andern 5stimmiger Motetten, 3 Büchern 5stimmiger Madrigalen, und einem Buche 3stimmiger Canzonetten. Dieselben erschienen sämmtlich zu Venedig von 1578 bis 1587. Einige andere seiner Madrigalen befinden sich in der Sammlung von Annibale Stabile. Banchieri sagt in der Cartella pag. 234 von ihm: **Maria Nanini compositore celebre nella capella di N. S. ha mandato in stampa un libro di contrappunti obligati sopra il canto fermo in canone, opera degna di essere in mano di qualsisia musico e compositore.** P. Martini citirt in seiner Geschichte der Musik auch ein Manuscript Orazio Griffi's, in welchem Regeln Nanini's über den sogenannten **Contrappunto alla mente** enthalten seyen. Einige 8stimmige Psalmen seiner Composition befinden sich in Fabio Constantini's Psalmensammlung von 1615. So hat eben derselbe auch mehrere 2- bis 8stimmige Motetten von ihm in seine Motettensammlung von 1616 und 1617 aufgenommen. Andere seiner Werke liegen noch in den Archiven di S. Maria in Vallicella, der Vatikanischen Hauptkirche, in der Bibliothek des Römischen Collegiums, und zwar in den Bänden, die aus der Sammlung des Duca G. A. Altaemps herrühren. Das Meiste von ihm befindet sich jedoch noch immer im Archive der Päbstlichen Capelle, wo seine Werke an verschiedenen Festen, wie z. B. am Morgen des Weihnachtfestes, an welchem die vortreffliche Motette „**Hodie nobis coelorum rex**" gesungen wird, und immer mit neuem Vergnügen gehört werden. Auserlesene Madrigale seiner Arbeit enthalten endlich auch die Sammlungen „**Spoglia amorosa**" (1588), „**Dodici Affetti**", „**De Floridi Virtuosi d'Italia**" (1568) u. a.

Nanini, Bernardino, jüngerer Bruder des vorhergehenden (Kiesewetter nennt ihn aber (in seiner Geschichte der Abendl. Musik) einen Neffen und Schüler desselben), setzte nach jenem und Palestrina die Römische Schule fort, und ward dann Capellmeister an der Kirche S. Luigi de Franzesi, und später noch an der Kirche S. Lorenzo in Damaso, in welchem Amte er gegen 1624 starb, wenigstens schließt das noch vorhandene Verzeichniß seiner gedruckten Werke mit dem Jahre 1620. Es bestehen dieselben in 6 Büchern 5stimmiger Madrigalen, 10 Büchern 1- bis 5stimmiger Motetten, einem Buch 4stimmiger Psalmen, und einem 3stimmigen **Venite exultemus Domino** mit Orgelbegleitung. Andere Werke von ihm sind ebenfalls in verschiedene Sammlungen, z. B. in Constantini's Psalmensammlung, aufgenommen worden. Ob es wahr ist, wie Einige behaupten, daß er an dem im vorigen Artikel erwähnten Traktate, über den Contrapunkt seines Bruders (Onkels) Theil gehabt habe, läßt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Liberati, wenn er von der Römischen Musikschule, ihren Stiftern u. Zöglingen spricht, sagt von diesem Bern. Nanini: **Tra i quali fu primieramente Bernardino suo fratello minore, che riussi di mirabile ingegno e diede maggior lume**

alla professione con la novita della sua vaghissima harmonia in ogni stile, e piena di grand' osservanza e dolcezza. B.

Nanino, s. die beiden vorhergehenden Artikel.

Nanno, eine nicht nur wegen ihrer für ihre Zeit besonderen Fertigkeit auf der Flöte, sondern auch wegen ihrer ausnehmenden körperlichen Schönheit berühmte Griechin, welche zu des Mimnermus Zeiten (600 v. Chr.) lebte. Dieser war verliebt in sie und besang sie noch in seinen alten Tagen.

Nanterni, Vater und Sohn, Beide berühmte Tonkünstler des 16ten und 17ten Jahrhunderts zu Mailand, welches auch ihr Geburtsort war. Ersterer, Orazio mit Vornamen, war in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts lange Zeit Capellmeister an der Kirche di S. Celso zu Mailand. Seine Werke aber sind größtentheils verloren gegangen. In Bergameno's Parnaß (Veneb. 1615) finden sich nur noch einige Ueberbleibsel davon. Letzterer, Michel Angelo mit Vornamen, dessen Blüthezeit in den Anfang des 17ten Jahrhunderts (um 1620) fällt, war besonders als Madrigalencomponist und Virtuos auf der Guitarre oder vielmehr Laute berühmt. 33,

Nardini, Pietro, berühmter und vortrefflicher Virtuos auf der Violine und auch geschätzter Componist für sein Instrument im 18ten Jahrhundert. Er war im Jahre 1722 in Livorno geboren und genoß früh und geraume Zeit den gründlichen Unterricht des berühmten Tartini in Padua, so daß er allgemein für einen der ausgezeichnetsten Schüler desselben galt. Um's Jahr 1760, als sich sein Ruhm schon über Italien hinaus verbreitet hatte, trat er als erster Violinist in die Dienste des kunstliebenden Herzogs Carl Eugen von Würtemberg, und befand sich hier in einem Kreise von Virtuosen erster Größe, was seinen Eifer zur Erreichung noch höherer Kunstleistungen nicht wenig anfeuerte. Namentlich trug er im Jahre 1763, bei der solennen Feier des Geburtstages seines Herrn, durch sein reizendes Spiel wesentlich zur Erhöhung der dabei vorkommenden musikalischen Genüsse bei. Als indeß einige Jahre später, wo nicht ein großer, doch der vortrefflichste Theil dieser in ihrer Zeit anerkannt besten Capelle entlassen wurde, begab sich Nardini in seine Vaterstadt Livorno zurück und opferte daselbst in der Stille den Musen, denn diesem Zeitpunkte seines Lebens, welcher in die Jahre 1767 bis 1769 fällt, haben wir die meisten seiner Werke zu danken. Im Jahre 1769 besuchte er zum letzten Male seinen geliebten Lehrer in Padua und wartete selbigen in seiner letzten schweren Krankheit mit wahrer kindlicher Liebe und Zärtlichkeit. Kurze Zeit darauf, als er von diesem Liebesdienste wieder in Livorno angelangt war, bewogen ihn die großmüthigen und freigebigen Anträge des Großherzogs von Florenz, diesen seinen bisherigen Aufenthalt zu verlassen und im Jahre 1770 in dessen Dienste zu treten. Unter mehreren ihm hier zu Theil gewordenen Ehrenbezeugungen genoß er noch 1784 die Gnade, in Pisa vor Kaiser Joseph II. zu spielen, welcher ihn, zum Zeichen seines Beifalls, mit einer kostbaren goldenen Dose beschenkte. Endlich, im 71sten Jahre seines thätigen und ruhmvollen Lebens, nahm Nardini am 7ten Mai 1793 in Florenz Abschied von dieser Welt, und zwar, bis auf Paganini, als einer der letzten wahrhaft großen Violinisten Italiens. Als Virtuos glänzte Nardini vorzüglich im Vortrage des Adagio, denn hier glaubte man oft mehr Gesang als ein Instrument zu hören; aber sowohl aus seinem Vortrage als aus seinen Compositionen leuchtete stets sein sanfter und gefühlvoller Charakter hervor. Letztere sind sämmtlich in einem ernst-gemüthlichen Style geschrieben und verlieren, wenn sie nicht im

Geiste der alten Tartini'schen Schule vorgetragen werden. Gestochen sind davon: 6 Concerte für die Violine mit 7stimmiger Begleitung, in Amsterdam; 6 Quartette für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell, 1782 in Florenz, auf deren Titel sich sein sauber gestochenes Bildniß befindet; 6 Trio's für Violine, Flöte und Violoncell, und 12 Solo's für die Violine, in 2 Heften. v. Wzrd.

Nares, James, geboren zu Stanwell in Middlesex 1715, studirte die Musik unter Gates und Pepusch, ward dann Organist an der Cathedralkirche zu York; darauf 1758 Königl. Organist und Componist, als welcher er zu Cambridge auch zum Doctor der Musik promovirt wurde, und endlich, als Gates sein Amt als Director der Chorsänger niederlegte, noch dessen Nachfolger. Allen diesen Aemtern stand er bis an seinen Tod, den 10ten Februar 1783, rühmlichst vor, und schrieb daneben auch Vieles, besonders Uebungen für das Clavier und die Orgel, Catches, Canons, Orgelfugen, Anthems, Oden und 2 Abhandlungen oder eigentlich Anleitungen zum Gesange für Dilettanten, was Alles zu London gedruckt wurde.

Nargenhost, einer der ältesten Orgelbauer, von welchem die Geschichte noch Nachrichten mittheilt, blühete zu Anfange des 16ten Jahrhunderts und lebte zu Amsterdam. Eine besondere Geschicklichkeit soll er in Verfertigung der Stimme Vox humana besessen haben. Die einzige Leistung indeß, die noch mit Bestimmtheit von ihm angeführt werden kann, ist die Reparatur der Orgel in der Peterskirche zu Hamburg, der er ein drittes Manual zufügte. W.

Narischkin, Semen Kirilowicz, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts K. Russischer Oberjägermeister, war ein großer Freund der Musik, aber nicht der eigentliche Erfinder der bekannten Russischen Jagd- oder Hornmusik, wofür er zum öftern ausgegeben wird. Man sehe den Artikel Maresch.

Narrwerk, statt Schnarrwerk (Zungenstimmen), eine Benennung, der sich nicht nur Werkmeister in seiner Orgelprobe bediente, sondern die auch in mehreren älteren Büchern vorkommt; sie entstand aus der Mühe, welche die Stimmen in älteren Zeiten, wo sie weit unvollkommener als jetzt waren, dem veranlaßten, der sie intonirte und stimmte, indem sie oft falsch und oft gar nicht ansprachen und nur eine sehr kurze Zeit in reiner Stimmung standen, daher sehr oft umgestimmt werden mußten und dennoch, nur kurze Zeit im Gebrauch, bald wieder verstimmt waren.

Nasat, auch Nasard, Nassat, Nasad, Nasath, Nasarde, Nasillard, Nassad, Nazard, Assat, Schnüffler, Nasatflöte. Da alle Schriftsteller älterer Zeit dahin übereinstimmen, daß diese ursprünglich $1^1/_3$füßige Orgelstimme gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts, als in welcher Zeit man schon lange offene und ganz gedeckte Quintstimmen kannte, in Holland, wo der Orgelbau in jener Zeit eine vorzügliche Ausbildung erhielt, erfunden worden ist, die conischen Flötenstimmen dagegen Erfindungen neuerer Zeit sind, so ist fast mit Gewißheit anzunehmen, daß Nasat, welche Stimme aus conisch geformten Pfeifen besteht, die Mutter der Gemshornstimme, wie aller der conischen Flötenstimmen ist. Die Verschiedenheit ihrer Benennungen ging theils aus schlechter Orthographie, theils aus falschen Ansichten hervor. Einige meinen, ihr Name sey aus nasardiren, d. h. durch die Nase singen, naseln, schnüffeln (wovon Schnüffler), entstanden, weil sie in Verbindung mit größeren und geradfüßigen Stimmen einen dem ähnlichen Ton giebt. Nasard ist eine französische Corruption und durch Aehnlichkeit entstanden. Nasatflöte kann sie nicht genannt werden, weil sie keine

geradfüßige Stimme ist, und nur diese Flötenregister durch das Beiwort Flöte charakterisirt werden. Die Benennung Nasat ist allein die richtige; sie erhielt dieselbe von ihrem Erfinder (Nasat ist ein holländisches Wort u. heißt zu deutsch Nachsatz), der sie, als zu den kleinsten Chören gehörend, in den Nasat der Orgel stellte und sie wahrscheinlich nicht schicklicher und bezeichnender zu benennen wußte. In jetziger Zeit arbeitet man sie fast allgemein nur zu $2^2/_3$, in welcher Größe sie fast in allen Orgeln anzutreffen ist, da sie vorzüglich zu denjenigen Stimmen gehört, die nicht nur den offenen Pfeifentönen eine angenehme Fülle geben, sondern deren Ton sich auch ganz besonders den ganz- und halbgedeckten Stimmen vortheilhaft anschließt. Zu $5^1/_3$' heißt sie Gems-hornquinte, zu $10^2/_3$', wo sie nur im Pedale zweckmäßig zu benutzen ist, Groß-Nasat.

Nasatquinte, s. den vorhergehenden Art. Nasat.

Naselli, Don Diego, gewöhnlich mit dem Zusatze il Cavaliere, ein wenig bekannter italienischer Componist des vorigen Jahrhunderts, aus dem Hause Arragonien, war ein Schüler von Perez, und schrieb viele Opern für verschiedene Theater Italiens; doch wollte er nicht als der Componist derselben bekannt seyn, und nannte sich deshalb auf den Titeln derselben stets Egidio Lasnel, welches das Anagram seines wirklichen Namens ist. Diese Pseudonymität mag denn auch Schuld seyn, daß sowohl aus seinem Leben als von seinen Werken fast gar nichts Zuverlässiges mehr bekannt ist, außer daß die Oper „Attilio Regolo" 1748 zu Palermo und „Demetrio" 1749 zu Neapel von ihm aufgeführt wurde. 33.

Nasenton oder Nasenstimme (cantar dal naso). Der Nasenton besteht nach der allgemein angenommenen Ansicht in einer übeln Angewohnheit vieler Sänger, welche nur durch den Mund singen, und dabei den Nasencanal verschließen; die meisten Physiologen und Gesang-Theoretiker sagen daher: der Ausdruck Nasenstimme sey ganz falsch, indem dieser Stimmklang keineswegs durch die Nase erzeugt werde; eigentlich sollten die Töne der Stimme durch Mund und Nase zugleich gehen. Bei der Nasenstimme wäre eben dies ein Fehler, daß sie nicht durch die Nase, sondern nur durch den Mund gehe. Wenn man sich genöthigt sieht, der Autorität berühmter Physiologen und Gesangskenner zu widersprechen, so kann man nur durch eine größere Autorität, die höchste, welche wir anerkennen müssen, die Natur selbst, ermuthigt und befugt werden; und dieser Fall tritt hier ein. Es herrschen nämlich über die Art und Weise, wie der von den Stimmorganen hervorgebrachte Ton in den Höhlen des Kopfes resonirt, und durch dessen Mündungen abfließt, eben so verschiedene Ansichten, als über die Entstehung der Töne selbst. Die am meisten verbreitete Ansicht ist jedoch die, daß der Ton, bei guter Organisation der Gesangsorgane, in den Mund-, Nasen-, Stirn- und Kinnbackenhöhlen resonire, und seinen Ausfluß durch die Oeffnungen der Nase und des Mundes habe (cfr. Gesanglehre des Pariser Conservat. S. 1. „Kunst des Gesanges" von Marx S. 105 und 6; Gottfr. Webers „Abhandlung über die menschliche Stimme" Cäcilia B. 1. S. 98; Dr. Liscovius „Theorie der Stimme" S. 18. ꝛc.). Wie diese Ansicht entstehen konnte, ist sehr leicht zu erklären. Man fand durch anatomische Untersuchungen jene oberen Kopfhöhlen, welche durch die hinteren Nasenlöcher (Choanen) in der genauesten Verbindung mit der Mundhöhle stehen, und meinte natürlich, daß der in der Stimmröhre erzeugte Ton (wie es bei ähnlich wirkenden Instrumenten der Fall ist) seine Klangresonanz und seine Schallmündungen haben müsse; jene genannten Kopfhöhlen und Mündungen stehen in genaue-

ster Verbindung unter sich u. mit dem Kehlkopfe, folglich —, aber dies folglich ist eben falsch, denn man vergaß, daß die Functionen im lebenden Körper ganz anders beschaffen seyn können, als es die Untersuchung am todten Körper vermuthen läßt. Jene Theorie ist in Rücksicht der Mundhöhle sicherlich wahr, in Rücksicht jener oberen Kopfhöhlen aber durchaus falsch. Jeder Vocalton ertönt als reiner Brust-, Kopf- oder Falsettklang lediglich und allein in der Mundhöhle und fließt auch allein durch die Mundöffnung ab; der weiche Gaumen verdeckt bei allen Stimmregistern die hintern Nasenlöcher (Choanen), wodurch die directe Communication mit den obern Kopfhöhlen aufgehoben wird. Die unbedingte Wahrheit dieses Satzes kann nur Jeder leicht an sich selbst erproben. Wer gut organisirte und naturgemäß ausgebildete Stimmwerke besitzt — von solchen kann ja nur die Rede seyn — gebe auf allen Vocalen nebst ihren Zusammensetzungen getragene Töne an, halte sich während des erklingenden Tones die Nasenöffnungen mit den Fingern fest zu, und er wird nicht den geringsten Unterschied in der Klangfarbe, Stärke u. s. w. des Tones bemerken, was doch schlechterdings der Fall seyn müßte, wenn der Ton auch in den obern Kopfhöhlen resonirte, und seinen Tonausfluß mit durch die Nasenöffnungen hätte. Intonirt man z. B. den Vocal A als reinen, klaren Brustton in den verschiedenen Stimmregistern, so erhebt sich schnell der weiche Gaumen und verdeckt die hintern Nasenlöcher, was man ganz deutlich sehen und fühlen kann. Athmet man immer durch die Nase, so legt sich der weiche Gaumen hinten an die Zungenwurzel und verschließt die Mundhöhle; athmet man nur durch den Mund, so erhebt sich der Gaumenvorhang und verdeckt die hintern Nasenlöcher, wodurch eben die directe Luftverbindung mit den obern Kopfhöhlen aufgehoben wird; athmet man durch Mund u. Nase zugleich, so legt sich der Gaumenvorhang nirgends an: er schwebt frei zwischen dem Eingange in die hintern Nasenlöcher und dem Eingange in die Mundhöhle; der aus der Luftröhre strömende Athem wird dann durch den Gaumenvorhang getheilt und geht in zwei Strömen durch Mund und Nase hinaus. Die Möglichkeit dieser letzten Erscheinung ist zwar von namhaften Physiologen geleugnet worden, doch kann jeder schlafende Mensch dies Experiment instinctmäßig beim Schnarchen schon vollbringen. Die letztgenannte Stellung des Gaumenvorhanges findet nun ebenfalls bei Erzeugung der Nasenstimme statt; wird nämlich der aus der Stimmritze tretende Tonluftstrahl durch den nicht genug gehobenen Gaumenvorhang getheilt, so fließt der getheilte Tonstrahl durch Mund und Nase ab; der in die Nase gestoßene Theil des Tonstrahls verfängt sich mehr oder weniger, sein freier Durchzug wird gehemmt, weil die Nasengänge immer theilweise mit Schleim angefüllt sind, wovon man sich ebenfalls leicht überzeugen kann, sobald man abwechselnd ein Nasenloch zuhält und durch das andere Luft hindurchströmen läßt. Hält man beide Nasenlöcher zu und stößt den Ton mit in die Nasenhöhlen, so findet er daselbst gar keinen Ausgang, er verfängt sich ganz und gar, u. wird somit noch greller u. unangenehmer. Ist der Gaumenvorhang zu klein, kann er die hinteren Nasenöffnungen nicht verdecken, so fließt immer ein Theil des Tonstrahls in dieselben, und es behält natürlich der Ton einen Beiklang vom Nasentone, der sich bei männlichen Stimmen öfter als bei weiblichen zu finden pflegt. Diese schon im Jahre 1829 von mir aufgestellte Theorie über Nasenstimme hat zwar in der Person des Physiologen Prof. Dzondi in Halle Widerspruch gefunden; ich darf aber dessen gedruckte Gegenansicht jetzt um so mehr ignoriren, da sich Prof. Dzondi nach mündlicher Besprechung über den fraglichen Gegenstand vollkommen von

der Richtigkeit der oben aufgestellten Theorie überzeugt hat. Diese Ueberzeugung mußte auch nothwendig erfolgen, sobald er das gleichzeitige Athmen durch Nase und Mund verwirklicht sah, was er selbst noch in seiner Schrift „Ueber die Funktionen des weichen Gaumens u. s. w." (Halle bei Schwetzschke) S. 28. für schlechthin unmöglich erklärt hatte. Die Nase dient beim Gesange nur zum Athmen wie der Mund, und ihre richtige Organisation ist wichtig bei der Aussprache der Nasalconsonanten, denn Nasalvocale sind durchaus fehlerhaft, wie jeder Gesangskenner zugestehen wird. Ein besonderes Augenmerk habe der Sänger nun auf diese Nasalconsonanten, damit er nicht den Ton zu schnell vom Vocale abzieht und auf den Consonanten, z. B. m n, auf welchen man, wie bekannt, auch Töne hervorbringen kann, fortklingen läßt: eine namentlich von französischen und neuitalienischen Sängern eingeführte Manier, die dem deutschen Gesange und der deutschen Sprache durchaus widerstrebt und deshalb unter jeder Bedingung verworfen werden muß. Als probates Abstellungsmittel empfiehlt Unterzeichneter Folgendes: man setze beim Scala-Singen und Solfeggiren auf Vocale zuweilen ein leicht zu fertigendes Instrument auf die Nase, wodurch die Nasenöffnungen sanft zusammengedrückt werden. Dies bewirkt 1), daß der fehlerhafte Nasenton noch greller wird, und von jedem Sänger bemerkt werden muß; 2) (und dies ist noch wichtiger) fühlt der Sänger den Nasenton, denn der in die hintern Nasenöffnungen gestoßene Ton, zumal wenn er stark ist, bewirkt ein Erzittern der innern Nasenwände, was bei einem Tone, der nur durch die Mundhöhle abfließt, durchaus nicht bemerkt wird. Zuweilen stellt sich der Nasenbeiklang auch bei sonst reinen und schönen Brusttönen ein, wenn der Sänger, wie leider nur zu oft, genöthigt ist, in überheißen Localen zu singen; nichts ist schädlicher für die Stimme, nichts wirkt zerstörender auf alle Stimmorgane als eben eine überheiße, dunstige Luft. Sie schwächt nicht allein die Stimmbänder, sie raubt nicht nur der Stimme, zumal in den tieferen Tönen, das Metall, den schönen, hellen Silberklang, sondern sie erschlafft auch den Gaumenvorhang, und macht ihn untüchtig, seine Functionen vollkommen zu verrichten. Nauenburg.

Nasolini, Sebastiano, geb. zu Venedig gegen 1770, zeichnete sich früh als dramatischer Componist aus. Schon 1788 erschien zu Triest von ihm die serieuse Oper „La Nitetti." 1790 war er in London, und setzte hier unter Federini's Aufsicht die Oper „Andromacha", die beim größeren Publikum zwar viel Glück machte, Kenner aber nur theilweise befriedigte. Deshalb ging er denn auch alsbald von London weg nach Wien, und brachte hier 1791 seinen „Teseo" aufs Theater. Wirklich auch scheint es, als ob er in Deutschland größeren Beifall fand als in England, da die Oper sich nicht nur in Wien auf dem Repertoire erhielt, sondern auch einer weiteren Verbreitung werth befunden und deshalb, wenigstens theilweis, gedruckt wurde. Indeß kehrte er auch von Wien in demselben Jahre noch in sein Vaterland zurück, und zwar zuerst nach Mailand; von da nach Padua, wo er die „Semiramide" fertig brachte; und dann nach Triest, wo seine „l'Ercole al Termodonte ossia Ippolita regina delle Amazoni" erschien. 1800 wieder in Venedig anwesend, componirte er die komische Oper „Il Torto imaginario", und kurz darauf eine gleiche „l'Incantesimo senza magia." Später reiste er lange Zeit in Italien, Frankreich und Spanien, bald hier bald dort sich längere Zeit aufhaltend, um dies oder jenes Werk zu vollenden. In Deutschland sind von allen seinen Opern nur noch 2 bekannt geworden: „Eugenia" und „Il trionfo di Cledia" welche beide in Dresden zur Aufführung kamen. Um 1810 lebte N. in Neapel; später eine Zeitlang in Rom, und 1816 ward

in Venedig wieder eine neue Oper von ihm gegeben; ob er aber damals selbst dort anwesend war, können wir nicht bestimmen, eben so wenig, ob er jetzt noch am Leben ist, was übrigens in Italien leicht möglich seyn kann, obschon man schon seit geraumer Zeit nichts mehr von ihm gehört hat, da dort, in Italien, eine große Masse von Künstlern lebt, in der sich Mancher, so bald er vom öffentlichen Schauplatze abgetreten ist und die Zeit seines Ruhmes überlebt hat, für den entfernten Kunstfreund ganz und gar verliert.

Nason, Georg, Clarinettvirtuos des vorigen Jahrhunderts, reiste in den 90er Jahren eine Zeitlang in Deutschland und Italien, und erwarb sich vornehmlich nur durch die Geschicklichkeit, Doppeltöne auf seinem Instrumente hervorzubringen, einen Namen; sonst waren ihm wohl viele andere Clarinettisten als ebenbürtig an die Seite zu stellen.

Naß, Franz, einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler unsrer Zeit, besonders in Spohrscher Manier, lebt zu Breslau, und ist geb. 1791 zu Johannisberg, einem Städtchen, in welchem damals, besonders durch Dittersdorfs Wirken, viel Sinn und Geschmack für Musik herrschte. Der damalige Chordirector Batka dort, dieser ausgezeichnete Gesanglehrer, beschäftigte sich viel mit dem Knaben, der bei einer herrlichen Sopranstimme überhaupt viel Liebe und Talent zur Musik verrieth, und brachte ihn binnen Kurzem so weit, daß er mit seinem 12. Jahre schon eine Stelle in dem Chore der Sandkirche zu Breslau erhielt. Die sich ihm hier häufig darbietende Gelegenheit, sich im Gesange zu üben und weiter fortzubilden, ließ er nicht unbenutzt vorübergehen, und nach kürzester Frist hatte er es zu einer Fertigkeit darin gebracht, die bei einem Knaben, und zumal seines Alters, bewundernswerth genannt werden mußte. Mit jedesmal stürmischem Beifalle trug er in Concerten große Bravour-Arien und die Soloparthien in Cantaten und Oratorien vor. Diese Gesangsroutine wirkte nun aber auch auf sein Studium der Violine, auf welcher ihn Förster unterrichtete, höchst wohlthätig. In seinem 14. Jahre trat er mit einem andern Schüler Försters in einem Doppelconcerte von Kreuzer öffentlich auf. Die Folge davon war, daß er nachher öfters zum Solospiel in der Kirche u. in musikal. Privatcirkeln eingeladen ward. Auf solche angenehme Weise verlebte er, der Sohn armer Eltern, seine Knabenjahre, und genoß alle mit seiner Stellung nur irgend verknüpften Wohlthaten: völlig freie Station und unentgeltlichen Besuch des katholischen Gymnasiums. Nach Absolution dieses und mit der Zeit noch höher gesteigerter Kunstfertigkeit ward er endlich mit ansehnlichem Gehalte als erster Violinist auf dem Chore angestellt. In eben dieser Zeit kam Spohr zum ersten Male nach Breslau. Das glänzende Spiel dieses Meisters, das alle Welt entzückte, erregte in N. den Vorsatz, sich ganz darnach zu bilden. Er reiste zu dem Behufe nach Gotha, und genoß ein ganzes Jahr lang daselbst Spohrs gediegenen Unterricht. Man weiß, daß Spohrs Violincompositionen zu den schwersten gehören, die je für das Instrument geschrieben worden sind, und daß sie eben deshalb anfänglich nur sparsam zu Gehör kamen. Jetzt trat auch N. damit auf, und die Meisterschaft seines Vortrags derselben mag nicht wenig zu ihrer allgemeineren Einführung beigetragen haben. Indessen können wir nicht unberührt lassen, daß auch ihm damals das Spiel dieser Werke sehr schwer ward, und ein ganzes Jahr brachte er nach seinem Abgange von Gotha bei einer musikliebenden Familie auf dem Lande zu, um durch ein ungestörtes tägliches Ueben von 6 bis 7 Stunden dieselben sich ganz zu eigen zu machen, und ganz in den Geist Spohrs dabei einzudringen. Wie glücklich er dann aber auch seine Aufgabe löste, hat Spohr selbst am besten bewiesen, wenn er ihn zum öftern auffor-

derte, seine Doppelconcerte mit ihm vorzutragen, und muß Jeder bezeugen, der N. vor 10—12 Jahren noch, seiner höchsten Blüthezeit, in dergleichen Sachen gehört hat. In seinem feurigen Allegro, in seinem zarten und an das Schwermüthige gränzenden Adagio, in der imposanten Haltung, der ganz eigenthümlichen Bogenführung, so wie in seiner Wahl der vorzutragenden Tonstücke erkennt man nur tiefes Studium und eine fast ausschließende Vorliebe für Spohrsche Compositionen. Nach Breslau zurückgekehrt, trat er wieder in sein voriges Amt, und machte dann von dort aus von Zeit zu Zeit Reisen, unter welchen besonders die nach Wien vor mehreren Jahren von glänzenden Erfolgen begleitet war. Jetzt gestattet ihm seine, in pecuniärer Hinsicht höchst vortheilhafte Lage, die Musik als Erholungssache anzusehen, und sich mit ihr ganz nach Gefallen zu beschäftigen. Den Morgen bringt er meist mit Einstudiren der neuesten musikal. Erzeugnisse für sein Instrument zu, und des Abends sieht er gewöhnlich einen auserlesenen Künstlerkreis um sich versammelt, der sich mit dem Vortrage classischer Werke, namentlich Quartetts und Quintetts, beschäftigt. Und daneben erfreut er dann hie und da das Breslauer Publikum mit seinem vorzüglichen Spiele, zumal in von ihm selbst veranstalteten Concerten zu wohlthätigen Zwecken.

Nationalmusik. Das Wort *Nation* (von dem lat. nasci — erzeugt oder geboren werden, entstehen) begreift eine durch physische Abstammung, daher auch in Sprache, Sitte, Charakter ꝛc. verwandte Menschenmenge, und das Adj. *national* bezieht sich daher auf Alles, was einer solchen Menschenmenge zukommt, und besonders wiefern es ihm eigenthümlich ist. Demnach haben wir nun unter *Nationalmusik* auch zu verstehen: eine Musik, die einer Nation insbesondere eigenthümlich ist, und in *deren Beschaffenheit sich also Charakter und Sitten eben dieser Nation als eigenthümliche, von jeder andern Musik unterscheidbare Züge aussprechen.* Daß eine jede Nation eine solche, mit ihrer ganzen Wesenheit, ihrer Bildung und ihrem Charakter, identisch verknüpfte Nationalmusik besitzt und von jeher besessen hat, liegt in der Natur der Sache, und ergiebt sich überdem aus der täglichen Erfahrung. So verschieden der Nationalcharakter und die Nationalbildung, so verschieden auch die Nationalmusik, denn diese wird bedingt durch jene. Deutscher Ernst sagt nicht dem Italiener zu; ein schottisches mit dem Dudelsack begleitetes Lied entzückt den Hochländer; die süßliche Canzonette mit der Guitarre ist für Hesperien; dem Neugriechen wollen unsere moderne Tonschöpfungen nicht gefallen; dem Aegyptier gefiel einst seine heulend-lärmende Musik besser, als die schönste Harmonie der französischen Musikcorps bei Napoleons Garde; den Hottentotten von Vaillants europäischer Musik am besten die Maultrommel; die Chinesen fanden an Macartneys Hoboistenchore kein Behagen, und ihre einfältige Pfeifen-, Tam-Tam- und Trommelmusik bei Weitem schöner; der Italiener und Franzose nennt Mozarts „Don Juan" nichts weniger als classisch, und die Pariser mußten erst Webers „Freischütz" von aller antiken deutschen Romantik reinigen und mit jämmerlichen Vaudevillestücken ausstaffiren, ehe sie ihn goutiren konnten. So hat jede Nation ihre eigenen National-Schönheiten, an welche sie theils gewöhnt ist, oder welche sie theils aus ihrem eigenen Charakter heraus definirt, und sie an den einheimischen Kunstprodukten nothwendig voraussetzt. Giebt es eine Nation, die weniger stolz, eigensinnig oder eigenthümlich in dieser Art, und namentlich in der Musik ist, so ist es die deutsche. Das liegt aber auch schon in und an ihr selbst, da in Folge der geographischen Lage ihres Landes schon ihr Charakter oder wenigstens ihre Bildung aus den verschiedenartigsten Elementen

hervorgegangen ist. Nun müssen wir aber Nationalmusik von Volksmusik unterscheiden, so wie Nation von Volk unterschieden und jene immer als ein größerer Inbegriff von Menschen als dieses angesehen wird. Eine Nation kann verschiedene Völker oder eigentlich Völkerstämme umfassen, und so kann Volksmusik auch wieder eine eigene Gattung von Nationalmusik ausmachen. Am deutlichsten wird dieser Unterschied bei Betracht des sogenannten National- und Volksliedes. S. Lied. Volkslieder z. B. haben wir Deutschen in Menge und ganz verschiedener Art. Der Preuße, der Oesterreicher, der Schwabe, ja bis auf noch kleinere Kreise beschränkt: der Böhme, der Thüringer, Harzer ꝛc. — alle haben ihr eigenes Volkslied, und alle sind Deutsche. Wer aber nennt uns ein eigentliches deutsches Nationallied? d. h. ein Lied, dessen Melodie die gesammte deutsche Nation, die gesammten deutschen Völker elektrisirt? — der Spanier hat es in seinem Fandango, der Schweizer in seinem Kuhreigen, der Engländer in seinem Rule Britannia, der Däne, der Schwede, — uns Deutschen aber ist nimmer noch geworden ein solcher ächter Lebensruf, und damit verzichten wir denn im Grunde auch auf eine eigentliche Nationalmusik; denn was wir deutsche Musik nennen, deutschen Styl, und unterscheiden von dem italienischen und französischen (s. Styl), ist noch weit entfernt von einer eigentlich nationalen Intention. In dieser Bedeutung des Wortes ist es denn endlich auch falsch, wenn Einige die verschiedenen Tongeschlechte unter den alten Griechen verschiedene Nationalmusiken derselben nennen. Die lydische und jonische u. s. w. Weisen waren griechische Weisen, nur verschiedenen Volksstämmen der gesammten Nation angehörend, und daher verschiedene Volksmusiken, aber jede für sich keine besondere Nationalmusik. K.

Natividade, Fr. Joao de, ein Portugiesischer Ordensgeistlicher und Componist, geb. zu Torres, und gestorben zu Lissabon, wohin er schon frühzeitig (gegen 1670) gekommen war, im Jahre 1709. Von seinen, in Portugall als classisch geschätzten Compositionen werden noch mehrere auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Natividade, Fr. Miguel da, alter Portugiesischer Cistercienser-Mönch und Capellmeister seines Klosters zu Alcobaca, in welches er 1658 aufgenommen wurde, war unweit Lissabon geboren, und starb 1714. Die einzige von seinen vielen Compositionen, von der man noch bestimmte Kunde hat, und namentlich daß sie in jenem Kloster aufbewahrt wird, ist: Vinte e oito Psalmos las Vesperas Cistercienses.

Natorp, Bernhard Christian Ludwig, geb. 1774 zu Werden a. d. Ruhr, ward 1796 Lehrer am Gymnasium zu Elberfeld, bald darauf Pfarrer zu Huckerwagen im Bergischen, 1798 Pfarrer zu Essen in Westphalen, 1808 Oberconsistorialrath zu Potsdam, und 1816 Consistorialrath in Münster, wo er auch in diesem Augenblicke noch steht, nachdem er 1819 noch von Sr. Maj. dem Könige von Preußen zum Ritter des rothen Adlerordens dritter Classe ernannt worden ist. — N. ist ein um Verbesserung des Schul- und Unterrichtswesens, auch in musikalischer Beziehung, und um Verbesserung des Kirchengesanges und Orgelspiels vielverdienter Mann. Wo und durch wen er seine musikalische Bildung erhalten hat, wissen wir nicht, aber daß er solche im reichen Maaße besitzt, wie überhaupt einen geläuterten Geschmack in der Kunst, beweisen seine vielen hierher gehörigen Schriften. Schon in seinem „Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde", den er von 1811 bis 1816 herausgab, zog er den Schulgesang und das Orgelspiel in den Kreis seines eminenten Scharfblicks. Dann schrieb er aber noch besonders 1817 „Einiges zur Verbesserung des Gesanges in Kirchen und Schulen", und in

demselben Jahre „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten"; 1820 „Lehrbuch der Singekunst", welches 4 Auflagen erlebte, und die zweckmäßigste Erlernung und Einübung eines guten Gesanges in Volksschulen zur Aufgabe hat; gab 1822 ein Melodienbuch für den Gemeindegesang der evangelischen Kirche heraus, das er nachgehends noch einmal mit Fr. Keßler gemeinschaftlich critisch bearbeitete, und von Rink 1829 4stimmig und mit Zwischenspielen versehen herausgegeben wurde; und schrieb endlich in Folge dieses, neben noch manchen anderen für den Musiker interessanten kleineren Sachen, 1834 eine Abhandlung „Ueber Rinks Präludien", die gewissermaßen einen Nachtrag zu jenem seinem „Briefwechsel" bildet, und einen richtigen Takt in Behandlung und Verwendung der Orgel beurkundet. Dr. Sch.

Natter, Joseph, berühmter Contrabassist des vorigen Jahrhunderts, war in dem Theaterorchester zu Prag angestellt und auch ein Böhme von Geburt. Er spielte die schwersten Concerte auf seinem, damals schon 4saitigen Instrumente. In seinem Alter litt er stark am Podagra und Chiragra, so daß er alles Spiel aufgeben, und sich den „barmherzigen Brüdern" in die Arme werfen mußte, bei denen er denn auch gegen 1780 starb.

Natürlich und Natürlichkeit. Es sind dieses 2 sehr weitschichtige Ausdrücke, eben so wie das Stammwort Natur. Wird das Natürliche dem Uebernatürlichen entgegengesetzt, so heißt es, was durch die Kräfte und nach den Gesetzen der Natur geschieht; im Gegensatze zum Widernatürlichen denkt man dabei an die formale Bedeutung des Wortes Natur und versteht also darunter, was der Natur eines Dinges angemessen ist. In ästhetischer Bedeutung nun aber, wo wir das Wort hier allein zu betrachten haben, setzt man es zunächst dem Künstlichen überhaupt, und dann das Künstliche selbst wieder, wenn es natürlich ist, dem Erkünstelten oder Gezwungenen und Verkünstelten entgegen. Hier ist also die Natürlichkeit etwas Lobenswerthes, obgleich die Kunst noch ein höheres, idealisches Ziel vor Augen hat; sie ist ein nothwendiges Attribut, ein Produkt der Kunst, das der Natur treu und angemessen ist (man sehe den Art. Kunst). Demnach besteht denn die Natürlichkeit in einem Kunstwerke, es sey nun welcher Art es will, musikalisch oder poetisch, malerisch oder ein sonstiges, a) darin, daß die einzelnen Theile dieses ästhetischen Ganzen so unvermerkt mit einander verbunden sind, so leicht sich an einander anschließen und gleichsam so in einander verschmelzen, daß man die Uebergänge der Verbindung so wenig, wie in einem organischen Produkte der Natur zu erkennen vermag, und daß alle isolirte Bestandtheile in ihrer Verbindung ein harmonisches und organisches Ganze bilden; und b) darin, daß Kunst und Fleiß sich so wenig als möglich verrathen, so daß der Schauer oder Höhrer durch den Schein völliger Originalität desto stärker getäuscht u. desto lebhafter zur Theilnahme u. zum Mitgefühl aufgefordert wird. So wie das Eine oder Andere, Fleiß oder Kunst, irgendwo im Werke zu sehr bemerkbar hervortritt, entsteht das Gegentheil von Natürlich, das Gezwungene, das unser Gefühl beleidigt, weil es scheint, als wolle der Künstler unsere Theilnahme auf unerlaubte Weise erpressen. Sonderbar genug, daß man nirgend leichter als gerade in der Musik am gewöhnlichsten in diesen Fehler des Gezwungenen verfällt, und jenes, das so nothwendig Natürliche am schwersten zu erreichen im Stande ist. Die Ursache davon ist meistens der Mangel an Begisterung für das Darstellungsobject, und dann der Mangel an vollkommenster Herrschaft über das Darstellungsmittel, den Ton in seinen mancherlei Combinationen. Darum kann auch nur, wer Beides, Begeisterung u. schaffende Kraft, Genie u. Wissenschaft, genug besitzt, dem Gesetze der Natürlichkeit vollkommene Genüge leisten.

Das Eine allein reicht nicht dazu aus. Der gelehrteste Theoretiker ist nicht im Stande, das einfachste Volkslied, den gewöhnlichsten Tanz zu componiren, ohne in den Fehler des Gezwungenen zu verfallen, wenn ihm nicht zugleich Genie und dichterische Erfindungskraft, wenigstens ein Anflug von poetischer Begeisterung erfüllt. Und in der That, gerade hier, bei der Volksmusik, tritt das Erforderniß der Natürlichkeit am stärksten hervor. In der Fuge mag der gelehrte Contrapunktist noch seine Kräfte entfalten; bei dem Liede, der einfachen Volksweise will Nichts lange bedacht und überlegt, sondern Alles in treuester Gabe der Natur, nicht aus dem Verstande, sondern rein aus dem Herzen gesungen seyn. — Bleiben wir bei dem allgemeinen Satze stehen, daß natürlich Alles ist was mit der Natur einer Sache übereinstimmt, so läßt sich nun auch leicht erklären, was man unter den natürlichen Tönen in der Musik versteht: diejenigen Töne, welche 1) bei einem Accorde diesem zunächst und wesentlich angehören, wie dem Dreiklange z. B. 3 5 1, dem Septimenaccorde die 7 u. s. w., und 2) welche ohne alle weiteren künstlichen Hülfsmittel sich auf Instrumenten auf eine ganz naturgetreue, d. h. der Natur dieser Instrumente angemessene, Weise hervorbringen lassen. Bei keinem Instrumente kommt der Ausdruck so oft vor als beim Horne, wo den natürlichen Tönen die gestopften oder die, welche dem Instrumente gleichsam abgezwungen werden müssen, entgegenstehen. Man sehe die Art. Horn und Blasinstrument. — Drittens wird das Wort natürlich in der Musik oft auch für das gewöhnlichere Haupt gebraucht; z. B. sagen Einige für Hauptton und Haupttonart auch natürlicher Ton, natürliche Tonart u. s. w. Man sehe jene Artikel. — Und so bezeichneten denn endlich auch die Alten mit jenem Worte dasjenige Hexachord, dessen Grundton der Ton c war, und unterschieden dadurch dieses Hexachord (ohne Zusatz seines Grundtones) theils von dem Hexachorde des Tones g, welches man das harte nannte, weil es den Ton h (b durus) enthielt, und theils von dem Hexachorde von f, welches das weiche hieß, weil es den Ton b (b mollis) enthielt (s. Solmisation und B).

Naue, Johann Friedrich, Dr. phil., Universitätsmusikdirector und Organist an der Stadt- und Universitätskirche zu Halle, ward geb. daselbst um 1790. Sein Vater war ein wohlhabender Nadler, der ihm um so mehr eine sorgfältige und ganz seinen Talenten angemessene Erziehung zu Theil werden ließ, als er keinerlei Geschwister hatte. Seine wissenschaftliche Bildung erwarb er sich auf dem Gymnasium des bekannten Waisenhauses und auf der Universität zu Halle, auf welcher letztern er indeß nur einige philosophische Vorlesungen, besonders die des berühmten Psychologen und Aesthetikers Maaß, seines nachmaligen Schwiegervaters, frequentirte, da er schon frühzeitig besondere Anlage und viel Lust zur Musik zeigte und daher auch diese zu seinem eigentlichen Fache erwählen durfte. Anfänglich, indeß sehr früh, von mehreren unbedeutenden Musiklehrern unterrichtet, machte er solch überraschende Fortschritte im Clavierspiele, daß er als kleiner Knabe schon sich zum öftern öffentlich hören lassen konnte, und dadurch die Aufmerksamkeit des unsterblichen Türk auf sich zog, der dann, so ungern er sonst sich dem pädagogischen Geschäfte unterzog, um seines eminenten Talentes willen, die fernere Leitung der künstlerischen Ausbildung N's überhaupt, wie insbesondere seiner Studien in der Tonsetzkunst und dem, was man Generalbaß heißt, übernahm. Durch die Vorliebe, mit welcher Türk ihn behandelte, erhielt sein ganzes künstlerisches Streben eine eigene und zwar vorzugsweise wissenschaftliche Richtung. Virtuose auf Orgel und Clavier wandte er seine Kräfte doch nie an in der Weise, wie andere praktische Tonkünstler gewöhnlich zu

thun pflegen, nicht zum Glanz mit technischer Fertigkeit oder überhaupt einem äußerlichen Schmuck, sondern immer nur zur Einübung und zum Studium alter vorhandener classischer Werke; und daher schreiben sich denn auch die ungeheuren antiquarischen Kenntnisse, welche wir an N. bewundern müssen. Eine unverhinderliche Folge dieses Treibens war dann wieder ein gewisser, mit der alten Musik fast stets verschwisterter Ernst sowohl im Genuß als im Schaffen musikal. Werke, aber freilich auch eine Unersättlichkeit, ein Schwelgen in der unübersehbaren Masse des vorhandenen Stoffes, das mit aller Gewalt der Sympathie sich über die gesammten Kräfte seines leiblichen und geistigen Seyns verbreitete. Die Kirche und insbesondere der Altar, in u. vor welchen er gern die Melodien eines Palestrina und Luther in ihrer ganzen trocknen aber energischen Kraft noch singen lassen möchte, wurden der Wahlplatz seines künstlerischen Tummelns, und immer nur die Masse, das Großartige, Gewaltige, wo und wie es sich nur immer in der Musik zeigt, das Element seines, in der That nimmer rastenden Strebens. Man begreift aber, daß bei solcher Richtung des Geistes nie, auch durch das kräftigste Genie nicht, ein wahrhaft vollendetes Ganze, Einzelne, erreicht werden kann. Und doch können wir Menschen, als einzelne Glieder eines großen mächtigen Weltkörpers, immer nur im Einzeln und durch das Einzelne wirken. Wir sagen es offen, es war ein Unglück für Naue, daß das Vermögen seines Vaters ihn so stellte, daß er sich ganz sorgenfrei und unbekümmert um jedes äußere Interesse im Einzeln seinem großen unersättlichen Hange hingeben konnte. In Berlin, wo er sich längere Zeit aufhielt und von wo er auch einige Reisen in andere Städte machte, vollendete er seine Bildung. Nach Halle zurückgekehrt war sein erstes Geschäft die Anlage einer, für den Ort in der That ganz zwecklosen, seine Eitelkeit aber und sein wahrlich leidenschaftliches Verlangen vollkommen befriedigenden großen musikal. Bibliothek. Reisen wurden zu dem Zwecke gemacht, mit königlicher Freigebigkeit die seltensten Manuscripte und Druckwerke, namentlich im Fache der Kirchenmusik, angekauft und so ein Vorrath von nützlichen und unnützen, guten u. schlechten Musikalien und musikal. Büchern zusammengeschafft, wie wir ihn bis dahin kaum auf irgend einer öffentlichen Bibliothek gefunden haben. Wie wir von ihm selbst wissen, hat er dieser — wir müssen sagen — Liebhaberei mehr denn 14,000 Rthlr. geopfert, während er bei etwas mehr Sparsamkeit, merkantilischer Gewandtheit und kritischem Scharfblicke sicher mit noch weniger als der Hälfte dasselbe Ziel erreicht haben würde. Seit 1824 liegt ein großer Theil der Bibliothek, von dem preuß. Staate für die Königl. Bibliothek angekauft, in Berlin. Nach Türks Tode erhielt er dessen Stelle als Musikdirector und Organist, auch Director des Singechors, und ward später noch zum Inspector der Königl. Freitische ernannt (das Diplom eines Dr. phil. erhielt er 1835 von der Facultät zu Jena). Von jenem Augenblicke seiner Installation an beschäftigten ihn nun fortwährend große Projekte. Als in den preuß. Landen eine neue Gottesdienstliche Ordnung eingeführt werden sollte, und in den Garnisonskirchen zu Berlin und Potsdam der Anfang damit gemacht wurde, war N. der Erste, der sich dem musikal. Theile derselben mit glühendem Eifer unterzog. Er schrieb eine musikalische Agende, die 1818 erschien (s. Liturgie), und hatte das Glück, gleich mit diesem ersten Schritte sich einen weit und breit bekannten Namen zu erwerben, denn die Agende ward in den preußischen Kirchen eingeführt. Das spornte ihn nun zunächst zu weiteren ähnlichen Unternehmungen an: nach allerhand kleineren Kirchen- und Altargesängen, die er bei seinen fortwährenden bibliographischen Sammlungen schrieb, und der erneuerten Herausgabe der „Anleitung zum General-

baßspielen" von Türk, erschien 1829 ein allgemeines evangel. Choralbuch in Melodien aus den Urquellen berichtigt. Niemand anders konnte ein solches Choralbuch liefern, denn Niemand hatte die dazu nöthigen reichen Hülfsquellen außer er, und das war sein Stolz, aber auch der einzigste Lohn für die Arbeit. An anderen großartigen Unternehmungen der Art störte ihn jetzt ein neuer Gedanke. Der Glanz der Elbmusikfeste feuerte ihn an zur Veranstaltung eines gleichen Festes in Halle selbst (1829). Natürlich mußte dasselbe alle früheren an Großartigkeit übertreffen, u. dieses Ziel zu erreichen war er ganz der Mann; aber er verlor dabei auch mehr denn 5000 Rthlr. Mit dem Feste sollte ein Thüringisch-Sächsischer Musikverein gegründet werden, der es sich zur Aufgabe machte, in Halle durch eine öffentliche Musikschule dem großen Händel ein Denkmal zu setzen. Wir haben nie etwas Näheres von dem Vereine gehört, und sind versucht, N. mit 2 Freunden für die einzigen Mitglieder desselben zu halten. Ein zweites Musikfest veranstaltete N. in Erfurt; ein drittes 1835 wieder in Halle; in pecuniärer Hinsicht immer zu seinem größten Nachtheil. Daß seine theoretischen, wissenschaftlichen und praktischen Arbeiten durch solche mühevollen, und mit allen möglichen ärgerlichen Successen verknüpften Unternehmungen leiden mußten, ist natürlich. Wir wissen, daß er Manches unter der Feder hat, aber vielleicht noch lange Nichts davon vollenden wird. Auch sind von seinen Compositionen deshalb bis jetzt nur wenige erschienen: ein Paar Festmärsche für volles Orchester und mit Chor, der Hymnus ambrosianus 4stimmig, einige neue Liturgische Gesänge u. dergl.; und konnte sein Einfluß auf die musikal. Cultur des seiner Wirksamkeit eigentlich zunächst angewiesenen Kreises auch nur ein ganz geringer seyn. Daß N. im Ganzen ein tüchtiger Musiker ist, läßt sich nicht leugnen, eben so wenig als wir sein Verdienst um den musikal. Cultus bestreiten möchten; um so mehr aber haben wir nur die bezeichneten Umstände zu beklagen, die ihn nothwendig in der richtigen Anwendung und der vollständigen Wirksamkeit seiner hervorstechenden Kräfte hindern müssen. Wenn auf den Titeln der ersten beiden Bände dieses unsers Werks sein Name mit aufgeführt worden ist, so geschah das nur auf sein Versprechen, Arbeiten dazu zu liefern: er hat trotz aller Mahnung keine Zeile dazu geschrieben, und somit auch keinen Theil an dem Buche. Dr. Sch.

Nauenburg, Gustav, ist der einzige Sohn eines praktischen Arztes in Halle, wo er am 20. Mai 1803 geboren wurde. Für seine Erziehung ward von Seiten seiner bemittelten Eltern alles nur Nöthige gethan. Den ersten Unterricht im Pianofortespiele erhielt er durch den Cantor Schramm; von seinem 15. Jahre an aber suchte er sich blos durch eigene Uebung auf dem Instrumente weiter fortzubilden. In der Composition war der jetzt in Marienwerder als Musikdirector angestellte Granzin sein erster Lehrer; doch hatte er schon vor diesem Unterrichte, allein durch sein wirklich ausgezeichnetes musikalisches Talent getrieben, mehrere Kleinigkeiten für Pianoforte gesetzt, die unter seinen Freunden viel Beifall fanden. 1823 bezog er, wohl vorbereitet, nach dem Willen seines Vaters die Universität seiner Vaterstadt, um Theologie zu studiren. Indeß interessirten ihn nur die dogmatischen und philosophischen Studien unter den Professoren Wegscheider und Gerlach, mit welchem letzteren er ein enges Freundschaftsbündniß knüpfte, das bis zur Stunde sich erhalten hat. Seine Laufbahn als Sänger, als welcher er in der That einen hohen Rang in der musikal. Welt behauptet, beginnt mit dem Ende des Jahres 1823, wo sich seine Stimme in einen vortrefflichen sonoren Bariton verwandelt hatte. Ohne besondere Lehrer aber, lediglich durch fleißiges Selbststudium hat er sich in der Function ausgebildet. Mit

unabläſſigem Fleiße ſtudirte er für ſich die gangbaren Geſangslehren und Phyſiologien, welche letztere er in der Bibliothek ſeines Vaters in bedeutender Anzahl und beſter Auswahl vorfand. Von dem in Halle beſtehenden academiſchen Geſangsvereine ward er ſchon als junger Student Director, und ſein Auftreten als Soloſänger war ſtets von dem glücklichſten Erfolge begleitet. Von bedeutendem Einfluſſe auf ſeine Bildung in dieſer Richtung war auch die nähere Befreundung mit dem Geheimenrath von Lehmann (ſ. d.). Nicht einmal ſtand er, aufgemuntert von vielen Kunſtfreunden, auf dem Punkte, den theologiſchen Studien ganz zu entſagen und Bühnenſänger zu werden; immer aber ſcheiterte der Entſchluß an dem feſten Gegenwillen ſeines Vaters. Indeß vermochte Nichts ihn von der geliebten Kunſt, wenigſtens nur ſo weit zurückzubringen, als es zum Vortheil ſeines urſprünglich erwählten Berufs hätte geſchehen müſſen; mit immer regerem Eifer verfolgte er die mit wahrhaftem Ernſt betretene u. ihm weit mehr als jede andere zuſagende künſtleriſche Bahn, und da einer wirklich praktiſchen Wirkung, für die er ſo eminente Kräfte in ſich trug, von elterlicher Seite ſo enge Gränzen geſetzt wurden, ſo warf er ſich der Theorie entgegen und trat nach längeren gründlichen Studien in mehreren muſikal. Zeitſchriften, deren Mitarbeiter er nachher ſtets geblieben iſt, als Schriftſteller beſonders im Fache der Vocalmuſik auf. Nennen wir nur die hauptſächlichſten Aufſätze und Abhandlungen, die er ſeit der Zeit in jene geliefert, mit Umgehung aller bloßen Kritiken, deren er auch unendlich viele ſchrieb: „Ein Wort über die romantiſche Oper“ (Berlin. Ztg. 1826 Nr. 42), „Bemerkungen über Webers Oberon“ (ebend. 1827 Nr. 27), „Ueber Methodik des Geſangsunterrichts“ (Leipz. allgem. Ztg. 1829 Nr. 50 u. 51), „Beiträge zur Theorie der Stimme“ (ebend. in den Jahrg. 1829, 1830, 1831, 1833 u. 1834 und in der Cäcilia Bd. 16 u. 17), „Aphorismen über das religiöſe Drama“ (Cäcilia Bd. 14), „Ueber das Weſen der chriſtlichen Kirchenmuſik“ (ebend. Bd. 15), „der Rationalismus in ſeiner Anwendung auf Muſikwiſſenſchaft“ (ebend. 1830 Hft. 49), „der Bühnenſänger“ (Berlin. Ztg. 1827 Nr. 27), „Skizzen zu einer muſikal. Aeſthetik“ (Leipz. Ztg. 1832 Nr. 8 und 10), „Ueber den praktiſchen Werth der Kunſtregeln“ (Berl. Ztg. 1832), „Ueber den Culturzuſtand der muſikal. Aeſthetik“ (ebend.), „Kunſtphiloſophiſche Skizzen“ (neue Leipz. Ztg. 1834 Nr. 10 und 11), u. dergl. noch viele andere, die alle mit genauer Kenntniß ihres Gegenſtandes abgefaßt ſind. In der That neben Häſer in Weimar iſt N. jetzt wohl, wenigſtens in Deutſchland, der tüchtigſte Mann ſeines Fachs, welches iſt: die Lehre des Geſanges, die er wiſſenſchaftlicher als irgend Jemand, d. h. auf die Geſetze der Phyſiologie und Pſychologie zu baſiren ſucht. Einen lebenden Beweis davon liefern auch wohl die, die Vocalmuſik im Allgemeinen und den Geſang insbeſondere berührenden Aufſätze in dieſem Buche, die er ziemlich alle verfaßt hat. Ueberhaupt aber ſucht er das ganze Gebiet der muſikal. Kunſt mit vorurtheilsfreier Beſchauung zu umfaſſen. Den erſten Impuls, ſich ausſchließlich den muſikal. Studien und vornehmlich der Geſangslehre zu widmen, erhielt er indeß eigentlich erſt im Jahre 1829, wo er durch das Halliſche Muſikfeſt mit den ausgezeichnetſten Künſtlern Deutſchlands in nähere Verbindung trat. Bernhard Klein, in deſſen Oratorium „David“ er damals die Parthie des David ſang, veranlaßte ihn, erſtaunt über ſeine Leiſtung, nach Berlin zu gehen, und bot ihm ſeinen ganzen Schutz an. Der Aufenthalt dort an Kleins Seite war auch von dem weſentlichſten Nutzen für ihn, ſowohl in theoretiſcher als praktiſcher Beziehung. Seine Stimme hat einen bedeutenden Umfang; ſie erſtreckt ſich mit durchaus gleichem Anſatze vom großen E bis zum eingeſtr. as, und ſeine Leiſtungen als Sänger ſind von den vielen großen Muſikfeſten

her — wir möchten sagen weltbekannt. Am größten steht er da im Reiche des Liedes und der Ballade, und Klein, Spohr, Reissiger, Löwe, Lobe, Nicolai u. A. componirten dergleichen für ihn. Sollen wir ein summarisches Urtheil in dieser Beziehung über ihn fällen, so können wir es nur in der wärmsten Anerkennung seines Strebens, die italienische Cantabilität und Weichheit des Tones mit deutscher Kraft und Charakteristik zu verschmelzen: eine Aufgabe, die — schwierig auf allen Seiten — bis jetzt wohl erst von sehr wenigen Sängern so vollkommen gelöst worden ist, als von ihm. 1833 kehrte er von Berlin nach Halle zurück, und durch die Sparsamkeit seiner Eltern hier in eine ziemlich sorgenfreie Lage versetzt, beschäftigt er sich seitdem daselbst, neben seinen schriftstellerischen Arbeiten, und mit dem besten Erfolge, mit Unterricht in der Musik und der Leitung musikalischer Privatcirkel. Dr. Sch.

Naula, s. Nabel.

Naumann, Johann Gottlieb, geboren in dem sächsischen Dorfe Blasewitz unweit Dresden am 17ten April 1741, war in seiner Zeit einer der mit Recht gefeiertsten Musiker, dessen merkwürdige Lebensschicksale wie seine ausgezeichneten Eigenschaften als Künstler und Mensch die Theilnahme der Mitwelt mit Recht gleich sehr in Anspruch nahmen. Wie viel aber dazu gehört, um, namentlich in der Musik, wirklich auf die Nachwelt, d. h. in lebendiger Wirksamkeit durch aufbewahrte Werke dahin zu gelangen, das beweist N., von dem außer dem hochgeachteten Namen jetzt fast nichts mehr bekannt ist. Darunter verstehen wir natürlich nur die, in die größere Menge der musikalisch Gebildeten übergegangene Bekanntschaft; denn daß einzelne Musikgelehrte und Forscher sich mit den besseren seiner Werke vertraut gemacht haben, wollen wir wenigstens hoffen. Allein seine unmittelbare Wirksamkeit ist wohl schon seit länger als dreißig Jahren, also fast gleichzeitig mit seinem Tode, aus der Welt verschwunden, und heut giebt kein Theater, kein Concert, ja kaum ein engerer musikalischer Kreis mehr, durch irgend eines seiner Werke von ihm Kunde. Ausgenommen davon ist das Institut der katholischen Kirche in Dresden, wo seine Messen noch mit alter Anhänglichkeit und Liebe ausgeführt und gehört werden. Dies hat nicht blos einen örtlichen Grund, sondern einen sehr wesentlichen, nämlich den, daß der Ernst und die Strenge des Kirchenstyls über die wechselnden Launen der Moden in der Kunst erhaben geblieben ist, und sogar der von Naumann nicht ganz abzuweisende Vorwurf, daß seine Kirchencompositionen einen zu weltlichen Anstrich gehabt, dieselben noch heut treffen würde. Wenigstens möchte der Verfasser dieses Artikels, der in Dresden so manche Messe Naumanns gehört, seinem anerkennenden Urtheile diese Beimischung geben. Kommen wir jetzt auf die Lebensgeschichte dieses so höchst ausgezeichneten Mannes. Sein Vater war ein schlichter Bauer zu Blasewitz; für seinen Stand nicht eben arm, jedoch für eine Laufbahn, wie sein Sohn sie später einschlug, wohl als gänzlich unbemittelt zu betrachten. Indessen scheint in dem einfachen Landmann ein tüchtiger Sinn gelebt zu haben, welches wir daraus erkennen, daß er den Knaben zum Besuch der Kreuzschule in Dresden anhielt, wozu er einen so weiten Weg machen mußte, daß er zur Mittagszeit nicht nach Haus zurückkehren konnte, sondern sein Mittagessen, welches in einem Stück Brod bestand, auf den Stufen der Frauenkirche zu verzehren pflegte. Der Verfasser dieses hat jene Steinstufen, als sie ihm, da er noch selbst ein Knabe war, bei einem Besuche in Dresden gezeigt wurden, mit jener Mischung von Rührung und Bewunderung betrachtet, die der jugendlichen Seele so eigen sind, wenn man ihr die dunkeln Anfänge und schweren Kämpfe mit dem

Leben zeigt, aus der sich die Bedeutenden zu solchen Gipfeln emporgerungen. Schon damals hatte N. die größte Freude an der Musik, welche gewissermaßen erblich bei ihm war, indem er darin seinem Vater nacheiferte, der noch jetzt einen Nebenerwerb dadurch fand, daß er bei Hochzeiten und feierlichen Gelegenheiten zu Tanz spielte. Anfangs hatte der Schulmeister des Dorfes N. unterrichtet, doch als dessen Unterricht nicht mehr genügte, war der des Cantors an der Kreuzschule in Dresden der Gegenstand der höchsten Sehnsucht für ihn geworden. Diesem Wunsche wurde Genüge geleistet, aber nicht ohne die oben erwähnten Opfer an Zeit und Mühe. In dieser Periode hatte N. einmal mit einem schweren Geschick zu kämpfen, welches beinahe an ihm erfüllt worden wäre und ihn so der Kunst völlig entrissen hätte. Er sollte nämlich nach seiner Mutter Willen durchaus von der Musik lassen und ein Handwerk erlernen; man wählte dazu das Schlosserhandwerk. N. wurde nach Dresden zu einem Meister gethan, der ihn in einer finstern Werkstätte zuerst zum Glasstoßen anhielt, indem gestoßenes Glas damals zum Löthen gebraucht wurde. Diese Arbeit war dem Knaben so zuwider, weil der dabei sich entwickelnde Geruch des Glasstaubes seine Nerven höchst unangenehm afficirte, daß er, wie schüchtern er auch war, den Meister bat, ihn davon zu entbinden. Dieser fand aber die Forderung des Lehrburschen so unverschämt, daß er ihn vielmehr derb züchtigte, und ihn zwang, nun erst recht diese Arbeit zu thun. Der schüchterne, fromme, seinen Eltern so gehorsame Knabe wurde dadurch zu den, für ihn äußersten Entschluß der Flucht ins väterliche Haus zurück vermocht. Hier war sein Empfang nicht der freundlichste, und nach einer abermaligen Züchtigung verurtheilte man ihn — das Vieh zu hüten (!) in der Vermuthung, dies werde ihm so zuwider seyn, daß er sich den Wünschen der Eltern, besonders der Mutter, bequemen werde. Allein das Gegentheil traf ein; der Aufenthalt in freier Luft, wo er seinen Gedanken fast ungestört nachhängen konnte, schien ihm ein Glück gegen die dumpfe Schlosserstube und er versicherte, er wolle lieber sein Lebelang Viehhirt bleiben, als wieder in die Schlosserwerkstätte zurückkehren. Da endlich gab seine Mutter nach, und es wurde ihm gestattet, die Laufbahn zum Schulmeister einzuschlagen, deren Ziel das Höchste war, welches seine Wünsche träumten. Von nun an durfte er ungestört nach Dresden in die Kreuzschule und zu dem wackern Cantor Homilius wandern, um sich in der Musik u. im Clavierspiele zu vervollkommnen; jeden Sonntag konnte er die Messe in der katholischen Kirche hören, wo Hasse's Werke den mächtigsten Eindruck auf ihn machten. Um diese Zeit trat ein merkwürdiger Wendepunkt seiner Schicksale ein, der, wie viel Noth, Angst und Elend ihm auch daraus entsprang, doch die Pforte zu seiner nachherigen glänzenden Laufbahn wurde. In Dresden lebte ein schwedischer Musiker, Namens Weeström, der bisweilen nach Blasewitz hinaus ging, und dort bei N's Mutter sich einen Kaffee machen ließ. Dieser sah auf den Pult des schlechten Claviers Sonaten von Seb. Bach und erstaunte im höchsten Grade, als er hörte, daß der Sohn des Hauses dieselben spielte. Er ließ ihn in Dresden zu sich kommen und da er sich vom Talent des Knaben, der damals ins 16. Jahr ging, überzeugt hatte, trug er ihm an, ihn mit nach Italien zu nehmen. N. war außer sich vor Freude. Nicht so sein Vater, der die schwärzesten Vorstellungen von Italien hatte. Doch der Ausbruch des 7jährigen Krieges, und der Umstand, daß N. einstmals auf dem Wege nach Dresden von einem preuß. Unteroffizier zum Schiffsziehen gepreßt wurde, und unter harter Behandlung bis Königsstein, wie ein Stier angespannt, vorwärts mußte, so daß seine Eltern 3 Tage lang nichts von ihm erfuhren und ihn für ver-

loren hielten: dieser Umstand bewirkte, daß sein Vater nachgab und ihn mit Weeström die Reise antreten ließ, um ihn den preuß. Werbern zu entziehen. Unter tausend Thränen trennte sich der gute Sohn von seinen Eltern. Die Hoffnung einer glücklichen lehrreichen Zukunft allein tröstete ihn. Doch wie ward er getäuscht! Weeström, der ihn als Pflegesohn mitzunehmen versprochen hatte, behandelte ihn wie einen Bedienten, ja wie einen Sclaven, ohne einmal für seinen Unterhalt zu sorgen. Bis Hamburg hatte er es leidlich gehabt; dort erkrankte Weeström, es schien ihm an Gelde zu fehlen und er ließ seinen ganzen Unmuth an N. aus. Dieser erwarb sich in Hamburg, wo er fast ein Jahr blieb, dennoch viele Freunde, die ihm zuredeten, Weeström zu verlassen. Doch der gewissenhafte Jüngling glaubte Verpflichtungen zu haben, und die Sehnsucht nach Italien zog ihn mächtig an. Unter vielen Drangsalen erreichte er endlich dies gehoffte Ziel. Venedig setzte ihn in das höchste Erstaunen. Wichtiger aber wurde ihm Padua, wo der berühmte Tartini, damals schon ein Greis, lebte, dessen Unterricht zu genießen Weeström nach Italien gegangen war. Mit traurigem Herzen sah aber N., daß er keinen Antheil am Unterrichte erhielt, wie ihm zuvor versprochen war, sondern nur die Noten und Instrumente hin und her zu tragen hatte. Tartinis freundliches Wesen gegen den bescheidenen blöden deutschen Jüngling, gab diesem indessen endlich den Muth, die größte Angelegenheit seines Herzens zu gestehen, und sich die Erlaubniß auszubitten, dem Unterricht an der Thür stehend beiwohnen zu dürfen. Tartini wurde durch diesen demüthigen Eifer so gerührt, daß er dem Jünglinge seinen ganzen vollständigen Unterricht unentgeltlich versprach, eine Freundlichkeit, die sich bald durch N's treffliches Talent und unbegränzten Eifer belohnte. Weeströms immer steigende Grausamkeit, zu der jetzt auch einiger Neid sich gesellen mochte, brachten endlich den Bruch des unnatürlichen Verhältnisses zu Wege. N. hatte in Padua Landsleute gefunden die sich seiner annahmen; zumal unterstützte ihn ein dort lebender Kaufmann, Namens Streidt. Daher ging es ihm von nun an viel besser und wenn auch nicht glänzend, doch seinem genügsamen Sinne völlig entsprechend. Ueber 3 Jahre blieb er zu Padua und vervollkommnete sich unter Tartinis Leitung im Contrapunkt. Hier machte er auch Hasses Bekanntschaft, dessen aufmunterndes Lob zum höchsten Sporn für ihn wurde. In Venedig nahm ihn dieser späterhin stets in seinem eigenen Hause auf. Ein gewisser Pitscher, der auf Kosten des Prinzen Heinrich von Preußen in Italien reiste, um sich in der Musik zu vervollkommnen, kam nach Padua um Tartinis Unterricht zu benutzen; dieser indessen älter geworden, schlug das Ansinnen aus und empfahl dagegen N. zum Lehrer und Begleiter. Nach langem Zögern und Bedenken, ob er dem Auftrage wohl gewachsen seyn möge, nahm N. diese Stellung an. So war denn nun seine lange Noth und Trübsal endlich geendet, er hatte eine Stellung gewonnen, die ihn der Sorge um ein Mittagbrod für den nächsten Tag überhob. Jetzt erst, in dieser freien Atmosphäre, konnten die Flügel der Begeisterung sich ausbreiten. Nunmehr fing er an schaffend zu arbeiten, während er zuvor nur studirend schrieb. Er ging mit seinem Schüler nach Neapel, wo er mehrere Monate blieb und sich viele Freunde erwarb; von dort nach Rom und dann nach Bologna. Hier verschmähte er es nicht, auch den Unterricht des berühmten Pater Martini, der für Bologna das war, was Tartini für Padua, ernstlich zu benutzen. Voller Freude meldete er seinen Eltern, daß er jetzt auch zu Bologna sich fleißigst Mühe gebe, und unter der Aufsicht des berühmten Pater Martini arbeite, um etwas Rechts zu lernen. Möchten unsere heutigen Musiker, die fast gar keine Schule durchmachen, sich daran ein Beispiel nehmen! N. kehrte

nach Padua zurück, und lebte jetzt theils dort theils in Venedig. In letzterer Stadt wurde es ihm leichter, zahlreiche Schüler, die ihn gut bezahlten, zu erhalten. Er war nun 6 Jahre in Italien und die Sehnsucht nach der Heimath wuchs mächtig. Dennoch wollte er nicht eher zurückkehren, bis er eine feste Anstellung habe, und seine alten Eltern unterstützen könnte. Da ward ihm unvermuthet der Auftrag, eine komische Oper für das Theater St. Samuel zu schreiben. Sie gefiel außerordentlich. Desgleichen eine 2te, an der er mit zwei Anderen zugleich arbeitete. Darauf gründete er den Plan, in Dresden angestellt zu werden. Er sandte eine Composition nach Dresden und ließ sie durch seine Mutter der Churfürstin Maria Antonia überreichen. Sie fand Beifall, Naumann erhielt darauf Reisegeld und die, wiewohl unbestimmte Zusicherung, daß man in Dresden für ihn sorgen wolle. Er kam an. Das Wiedersehn mit seinen alten Eltern, die indessen die ganze Noth des 7jährigen Krieges ausgehalten hatten, war außerordentlich rührend. Er ließ sich unter einem fremden Namen, als einen Freund des entfernten Sohnes, einführen. Die Eltern erkannten ihn nicht, doch die Mutter von unbestimmten Ahnungen geängstigt, sank in Ohnmacht. Als er sich jetzt zu erkennen gegeben, war der Freude unter dankbaren Thränen kein Ende. — Wir haben bis hieher die Geschichte N's etwas umständlicher erzählt, als es sonst für die Biographien dieses Werkes zulässig ist. Allein seine Jugendereignisse sind auch vor den vieler Anderen höchst ausgezeichnet, und haben ein wahrhaft romantisches Interesse. Je ausführlicher man dieselben kennt, je mehr ziehen sie an, und wir haben nur mit Widerstreben viele interessante Details unterdrückt. Von nun an, wo er sich durch Fleiß, redliche und fromme Gesinnung in diejenigen Lebenssphären hinaufgeschwungen hatte, die seinem Talente entsprechend waren, geht sein Leben einen gewöhnlicheren Gang fort, bleibt jedoch noch immer reich an interessanten Begebenheiten. Er wurde jetzt, nachdem er zur Probe eine Messe geschrieben, als Kirchen-Componist mit einem Gehalte von 300 Thlrn. angestellt. Doch schon ein Jahr darauf sandte ihn die Churfürstin in Begleitung zweier andern talentvoller Musiker, Schuster und Seydelmann, wieder nach Italien, damit er sich genauer mit dem Zustande der dortigen Bühnen bekannt mache, um demnächst in Dresden eine Oper zu gründen. Er nahm seinen Weg über Wien und verweilte dort (wiewohl nur wenige Tage) um Hasse zu sehen, den er wie einen Vater begrüßte, und welcher ihn gleich einem Sohne willkommen hieß. Mit Ende August des Jahres 1765 kam er nach Venedig. Da er hier nicht sogleich mit der Composition einer Oper beauftragt werden konnte, schrieb er mehrere Kirchenmusiken. Nach einem 10monatlichen Aufenthalte ging er nach Sicilien, indem ihm von Palermo aus die Composition einer Oper aufgetragen war. Der Text hieß „Achilles auf Sciros." Sie fand einen solchen Beifall, daß sie binnen 2 Monaten zwanzig Mal gegeben wurde und man ihm Anträge für die Lebensdauer machte. Doch seine Pflicht zwang ihn zur Rückkehr nach Deutschland; er nahm seinen Weg über Bologna und Padua, um seine beiden alten Lehrer Martini und Tartini zu besuchen. Plötzlich mußte er seine Rückkehr nach Dresden beschleunigen, und daher die Composition der Oper „Alessandro" für Venedig unterbrechen, weil er den Auftrag erhielt, zum Beilager seines Landesfürsten die Oper „la Clemenza di Tito" zu schreiben. Ueber drei Jahre hatte er auf dieser Reise zugebracht, und dabei an Kenntnissen, Erfahrung und Zutrauen ungemein gewonnen. Das merkwürdigste Ereigniß für sein Leben war jedoch unbezweifelt das, daß ihn Tartini in die tiefsten Geheimnisse seiner Wissenschaft einzuweihen begann, indem er ihm ein geheimes Manuscript theils dictirte

theils zum Abschreiben gab, welches für N. lauter unverständliche Räthsel, algebraische Zeichen, Ziffern und Hieroglyphen enthielt, nach Tartinis Versicherung jedoch endlich zur tiefsten musikalischen Wissenschaft und wahren Beseligung durch die Kunst führen müsse. N. gab sich zwei Monate blind diesen geheimnißvollen Arbeiten hin, bis er jenen plötzlichen Ruf nach der Heimath erhielt. So sehr er nun auch in Tartini drang, ihm das Geheimniß sogleich und rasch zu entschleiern, so blieb dieser doch unerbittlich und erklärte unter Thränen der Erschütterung: noch sey die Laufbahn zur Uebersicht des Resultats nicht zurückgelegt, jede halbe Auflösung aber sey nutzlos, verwirre, ja führe zum Verderben. Wenige Monate, nachdem N. wieder in Dresden war, starb Tartini und Naumann hat die Lösung des Räthsels niemals erfahren, da die venetianische Regierung sogleich Tartinis nachgelassene Handschriften in Beschlag genommen hatte. Die Auflösung, welche der Abt Vogler von dem Geheimniß giebt, läuft darauf hinaus, daß Tartinis Manuscript nichts als ein Produkt des mystischen Hanges jener Zeit, des Strebens nach einer Universal-Wissenschaft war, welches in den Jahren 1760—1770 zu Padua allgemein herrschte, und nach allen Richtungen viele Träumereien veranlaßte. Tartini scheint in den arithmetischen Gesetzen, welche die Tonverhältnisse bestimmen (auf die man auch in Deutschland, wenn gleich in anderer Hinsicht, viel zu viel Werth gelegt hat), eine Art von Beweisführung und Erklärung der Dreieinigkeit durch harmonische Analogien gefunden oder vielmehr gesucht zu haben. Deshalb stellte er diese geheimsten Wunder der Musik auf die Spitze alles Wissens, und versicherte N. er werde daraus die innerste Beruhigung und wahre ewige Gottseligkeit schöpfen. Das Nähere darüber sehe man in A. G. Meißners Bruchstücken zu Naumanns Biographie, Prag 1803. Thl. I. pag. 255 s. q. q. Der Aufenthalt N's in seinem Vaterlande dauerte nur 4 Jahre ohne sonderlich glücklich zu seyn, denn der große Mangel, der noch in Folge des Krieges, eingetretenen Mißwachses und herrschender Krankheiten Sachsen bedrückte, wirkte auch noch auf Naumann zurück, welcher z. B. seinen Gehalt sehr unpünktlich ausgezahlt bekam, und da er jetzt für seine alte Mutter und Geschwister sorgen mußte, öfters drückende Noth litt. In Italien hoffte er sich zu erholen. Er nahm Urlaub und ging, mit den besten Empfehlungsbriefen seiner Fürstin versehen und von seinem jüngeren Bruder, der sich zum Maler ausbilden wollte, begleitet, nun zum dritten Male nach diesem schönen Lande, und zwar wiederum zuerst nach seinem geliebten Venedig ab. An dem nämlichen Tage, wo er daselbst eintraf, wurde ihm die Oper „Soliman" für das Theater San Benedetto aufgetragen. Es war die erste Arbeit zu welcher er nicht aufs äußerste durch die Zeit gedrängt wurde, denn man gab ihm dazu — drei Monate. Der Preis war achtzig Zechinen und freie Tafel bei der Theaterdirection, die aus den ersten Nobili bestand. Die Oper gefiel so außerordentlich, daß man sie vierzig Male hinter einander gab; zu den begeisterten Lobsprüchen des Publikums fügte sich der für N. gewichtigere des Veteranen Hasse. Aus Rom, Bologna, Florenz, Neapel gingen jetzt Aufträge an ihn ein, doch er beschränkte sich auf Venedig, für welche Stadt er einen Text Metastasios setzte („die wüste Insel"). Darauf schrieb er für Padua, wo er so lange von Almosengelebt hatte, die Oper „Armida" von Bertadi. Nur drei Wochen waren ihm zu dieser Arbeit gegönnt, doch er vollendete sie mit innerster Freude und Liebe, weil es sein höchster Wunsch war, sich gerade in dieser Stadt durch ein gelungenes Werk auszuzeichnen. Hohe und Niedere fanden seine Arbeit vortrefflich, doch fühlte N's edles Herz eine Lücke, die, daß sein würdiger Lehrer Tartini nicht mehr Zeuge seines Triumphs

seyn konnte. Eben so glückte ihm bald darauf in Venedig die Composition der Hypermnestra, welches nun binnen 15 Monaten die fünfte große Arbeit war, die er vollendete. Sein Urlaub war abgelaufen, deshalb mußte er die lockende Einladung, für Neapel um den hohen Preis von 150 Zechinen eine Oper zu schreiben, ablehnen. Er war noch nicht lange wieder in Dresden, als Friedrich der Große ihm durch die Gebrüder Benda den Antrag machen ließ, mit 2000 Thlrn. Gehalt als Capellmeister in preußische Dienste zu treten, welches N. jedoch aus Dankbarkeit gegen seinen Landesfürsten ablehnte, obwohl er in Dresden nur 600 Thlr. Gehalt hatte. Auch war er so bescheiden, von diesen Anerbietungen zu schweigen, bis sie später gelegentlich zur Sprache kamen. Darauf wurde sein Gehalt auf 1200 Thlr. erhöht. Im Jahre 1776 berief ihn Gustav III. nach Stockholm, wo er die ganze Capelle regenerirte, die Oper „Amphion" schrieb und überhaupt dem Zustande der Kunst dort einen Schwung gab. Diese Bemühungen wurden mit dem größten Erfolg gekrönt. Der König überhäufte ihn mit Gunstbezeugungen und Geschenken und brachte es dahin, daß N. selbst unter den stolzen Adeligen dieses Hofes in Ansehn stand. Nach einem Aufenthalte von fast einem Jahre kehrte er nach Dresden zurück, wo er jetzt ebenfalls eine viel ehrenwerthere Stelle bekleidete. Denn natürlich konnten solche Triumphe, wie Naumann sie in Schweden gefeiert hatte, im Vaterlande nicht ohne eine wohlthätige Rückerinnerung für ihn bleiben. Im Jahre 1780 ging N. zum zweiten Male nach Stockholm und componirte jetzt sein berühmtestes Werk, die Oper „Cora" für diese Bühne. Um diese Zeit waren die Werke Glucks und Piccinis bereits in Stockholm bekannt geworden und hatten Alles entzückt. Die heimlichen Neider und Gegner N's suchten daraus seiner Oper einen ungünstigen Erfolg zu prophezeihen; doch sie gewann trotz dem den größten Beifall und wurde im Laufe des einen Jahres über zwanzig Mal gegeben, obwohl man dazwischen mit Glucks „Alceste" und Piccinis „Orlando" abwechselte. Nach aller Kenner Urtheil ist „Cora" übrigens N's gelungenstes Werk, was auch, da er es in der Blüthe seiner Jahre schrieb (er war damals 40 Jahre alt), in äußerlicher Beziehung leicht erklärlich ist. Die Erfolge, welche Naumann in Stockholm gehabt hatte, führten ihn 1785 nach Copenhagen, wo er die Oper „Orpheus" auf die Bühne brachte, und 1786 nach Berlin, wo er mehrere Opern seiner Composition einstudirte und sich der Ausbildung der Capelle mit Eifer annahm. Jede Einladung aber, dem preußischen oder einem andern Hofe sich auf die Dauer zu verpflichten, lehnte er beharrlich ab. Dafür wurde er von seinem Churfürsten zum Ober-Capellmeister der sächs. Capelle ernannt und erhielt eine Besoldung von 3000 Thlrn., so daß seine Stellung jetzt eine der glänzendsten war, die jemals ein deutscher Musiker eingenommen hat. Seine Besuche am Hofe zu Berlin, wo damals die Oper mit Leidenschaft von Seiten des Königs cultivirt wurde, waren mehrfältige. Bei einem derselben ereignete sich die bekannte Anekdote, daß N., der bei Musikproben allein seine gutmüthige Ruhe verlor, den Bässen, wo der König selbst mitspielte, zurief: „Feuer, mehr preußisches Feuer Ihro Majestät!" N. war in diesen späteren Jahren seines Lebens noch immer sehr thätig für die Oper, wiewohl er sich mit mehr Neigung der Kirchenmusik zuwandte. Die gelungensten seiner Arbeiten für die Oper waren „Elisa", „tutto per amore," „la dama soldato", und sein Schwanengesang für die Bühne „Acis u. Galathea." Außerdem setzte er freilich noch sehr viele Singspiele und Operetten, die indessen nicht alle angeführt werden können. Ungemein thätig aber war er dabei in der Kirchenmusik, in welcher man außer vielen kleinen Stücken,

die er z. B. für die Faschische Singacademie in Berlin schrieb, allein 27 große Messen und 10 geistliche Oratorien setzte (Gerber und Meißner machen sie alle namhaft). Besonders schade ist es, daß die Messen als Eigenthum der katholischen Kirche in Dresden so wenig in das Publikum gekommen sind. Denn diese Arbeiten, die weniger dem Zeitgeschmacke unterworfen sind, würden seinen Namen lebendig in der musikalischen Welt erhalten haben, während seine Opern, auch die besten, jetzt als gänzlich verklungen zu betrachten sind. Gluck ist der einzige, dem eine ewige Götterjugend zu Theil geworden, welche einige seiner Werke aus jenem Zeitraume bis jetzt in vollster Frische des Lebens erhalten hat. Unter Naumanns Oratorien sind Gli Pellegrini das berühmteste, welches er indessen mit dem größten Widerstreben verfaßte, da Hasse es vor ihm, wie man meinte, unerreichbar meisterhaft gesetzt hatte. N. gehorchte jedoch dem Wunsche seines Churfürsten, welcher ihm diese Aufgabe stellte. Anzumerken ist noch, daß Naumann die Harmonika sehr lieb gewann, eine große Fertigkeit darauf erwarb und 6 Sonaten für dieses Instrument setzte, die einzigen, die man in dieser Gattung besitzt. Seine sonstigen Leistungen für Cammer- und Instrumentalmusik sind nicht bedeutend. Zu den Kirchenstücken von ihm, die sich außer den Messen und Oratorien großen Ruf erworben, gehört das Vater Unser von Klopstock, welches er zunächst für die Singacademie in Berlin schrieb, ein Institut, dem er überhaupt die größte Verehrung zollte. Das letzte Verdienst N's, dessen wir hier Erwähnung thun wollen, ist die Ausbildung zweier, jeder in seiner Art ausgezeichneten Schüler, nämlich des als Clavierspieler und Componisten (der Fanchon z. B.) berühmten Heinrich Himmel und der Sängerin Auguste Schmalz, welche beide ihrer Zeit mit die ausgezeichnetsten Virtuosen waren. Betrachtet man das ganze Wirken N's, so wird man eingestehen müssen, daß in den seltensten Fällen ein solcher Verein von Talent, Fleiß, Ausdauer, Bescheidenheit und edlem Sinne für die Kunst anzutreffen seyn wird. Hat es ihm der Himmel versagt, durch eine einzelne seiner Leistungen bedeutend über die Mitwelt hinauszuleben, hat er sich mit einer Mittelstufe begnügen müssen, ohne sich zu den erhabenen Gipfeln seiner Zeitgenossen in verschiedenen Perioden Gluck, Haydn und Mozart erheben zu können, so ist dagegen seine übereinstimmende Wirksamkeit als Mensch u. Künstler höchst seltener, vielleicht einziger Art. Diese Eigenschaften werden uns um so unschätzbarer, wenn wir den Blick auf unsere Zeit richten, wo ein uneigennütziges Streben und Wirken für die Kunst mit jedem Tage seltener wird, und ein Musiker, der sich in einer mit N. vergleichbaren Stellung befindet, dieselbe in einem solchen Grade zu mißbrauchen u. zu selbstischen Zwecken zu entweihen pflegt, daß sogar eine fast blinde fürstliche Gunst ihn nicht mehr gegen den Unwillen der öffentlichen Meinung beschützen kann. Doch wenden wir uns von dieser unerfreulichen Anregung auf N. zurück. Am 21. October des Jahres 1801 fand er seinen Tod, indem er auf einem Spaziergange im sogenannten großen Garten bei Dresden vom Schlage gerührt wurde. Da er nicht zur gewöhnlichen Zeit nach Haus kam, wurden die Seinigen besorgt und man sandte Boten nach allen Richtungen aus. Doch erst am andern Morgen fanden Gartenarbeiter die Leiche. Sein Tod erregte eine allgemeine Erschütterung. Am 20. Nov. wurde eine musikalische Trauerfeierlichkeit für ihn gehalten, wobei nur Compositionen von ihm selbst zur Aufführung kamen und seine Schülerin Auguste Schmalz die Hauptgesangsparthie übernahm. Bei einer spätern Trauerfeierlichkeit, welche im Januar darauf in der Kirche statt fand, wurde eine Trauercantate von Ludwig Berger (in

Gerbers Lexicon steht unrichtig Berner) aufgeführt, die dieser, welcher um den Unterricht des Verstorbenen zu genießen kurz zuvor nach Dresden gekommen war, zu diesem Zwecke componirt hatte. Das Werk selbst ist nie im Druck erschienen, der Verfasser dieses Artikels aber, der es genau kennt, darf versichern, daß es ein würdiges Ehrendenkmal für den Verstorbenen war, wenn gleich es den Beweis führt, daß der Componist, durch eine reichere Zeit erzogen, dem eigentlichen Unterricht selbst eines Meisters wie N. schon entwachsen war. L. Hellstab.

Von den beiden Söhnen N's ist der älteste (Carl Friedrich) Professor der Krystallologie an der Bergacademie zu Freiberg, und der jüngere (Moritz Ernst Adolf) Professor der Medicin zu Bonn. d. Red.

Nava, Antoine, ein italienischer Guitarrist und Componist für sein Instrument, von dem aber bis jetzt nichts als folgende Zeugnisse seines Daseyns bekannt geworden sind: Metodo completo per Chitara, Metodo per comporre molti Valzi per Chitarra co Dadi (Mailand bei Ricordi um 1812), 3 Sonaten für Guitarre mit Violine oder Flöte, 3 Duetts, 4 Divertissements und eine Serenade für Guitarre und Flöte, 3 Duetts, 1 Divertissement, eine Serenade und eine Partie Variationen für Guitarre u. Violine, 1 Divertissement für 2 Guitarren, 15 Partien Variationen für Guitarre, 10 charakteristische Sonatinen für die Guitarre, ein Divertimento, 1 Potpourri, 1 Arpeggio, 1 Fantasie, 1 Toccata und andere Stücke für die Guitarre allein, 4 Arietten mit Begleitung des Pianoforte und 18 Arietten mit Begleitung einer zweiten Guitarre in 3 Heften. v. Wzrd.

Navoigille, Guilielmo, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, von Geburt ein Italiener, kam aber frühzeitig nach Paris, wo er denn auch sein ganzes Leben zubrachte, als Violinist in verschiedenen Orchestern angestellt, zuletzt als premier Violon-chef des Orchesters der Pantomime national, für welches Theater er auch „La Naissance de la Pantomine" (1798) und „L'Heroine suisse ou Amour et Courage" setzte, außer welchen beiden Balletten dann aber auch noch mehrere Violinsachen, Quartette, Trio's und Solo's, von ihm bekannt sind. Sein Todesjahr können wir nicht mit Bestimmtheit angeben, jedenfalls aber fällt es gleich in den Anfang des laufenden Jahrhunderts. 10.

Nazard, dieselbe Orgelstimme, die man gewöhnlicher Nasat (s. d.) nennt.

Neander, 1) Alexius, war um 1600 Musikdirector an St. Kilian zu Würzburg und ein zu seiner Zeit geachteter Tonsetzer. Man hat noch 3 Bücher Motetten von ihm für 4 bis 24 Stimmen. — 2) Peter, lebte etwas später, ward 1608 Cantor zu Gera und starb als solcher 1645. Derselbe hatte als Musiker einen solch außerordentlichen Ruf zu seiner Zeit, daß man ihn allgemein nur schlechtweg den Componisten nannte, und, weil er sehr groß war, zwar den langen Componisten. Gleichwohl scheint von seinen Werken keins bis auf uns gekommen zu seyn.

Neapel — Neapolitanische Schule, s. Schule.

Nebel, dasselbe was Nabel (s. d.), und Nebel-Nassor dasselbe was Asor (s. d.).

Nebenharmonie, s. Harmonie.

Nebenkanal, s. Kanal.

Nebenklänge, heißen diejenigen von Orgelpfeifen erzeugten Klänge oder Töne, welche entweder gehört werden, wo sie sich nicht hören lassen sollen, oder die, welche neben dem Grundtone noch gehört werden müssen.

Erstere finden statt beim Durchstechen, oder wenn eine Orgelpfeife die benachbarte anbläst u. s. w.; letztere bei der Quintgetön und Rohrflötenstimme; bei letzterer sind sie nur sehr schwach.

Nebenklaviaturen, Nebenmanuale, sind diejenigen Tastaturen, welche außer den vor der Gesichtsfronte der Orgel angebrachten Tastaturen noch auf den Seitenfronten der Orgel befindlich sind. Ihr Zweck ist, daß mehrere Personen eine Orgel zugleich spielen und so eine vollständigere Orgelmusik, als sonst möglich ist, aufführen können, in welchem Falle dann eine Orgel ganz wie ein Orchester benutzt werden kann. Wenn sie gleich mit aus den Windladen der in der Gesichtsfronte liegenden Manuale spielen können, so ist es, zu ihrem rechten Gebrauche, dennoch nöthig, daß diese Laden doppelte sind, die Nebenmanuale ihre eigenen Kanzellen nebst Zubehör, so wie ihre eigenen Manubrien erhalten, weil sie sonst nicht frei zu benutzen, sondern nur an die zu den Hauptmanualen angezogenen Stimmen gebunden wären. Wo Raum und Geld zu ihrer Anschaffung vorhanden ist, sind sie sehr zu empfehlen, da sie Gelegenheit zu großen und schönen Genüssen geben.

Nebenlinie, s. Linie und Liniensystem.

Nebenmelodie, s. Melodie.

Nebennote, dasselbe was Nebenton.

Nebenregister, Nebenzüge, sind alle diejenigen Registerzüge, durch deren Anzug kein regelmäßiger Pfeifenchor klangbar gemacht wird, als: Ton, Glockenspiel, Sperrventil ꝛc.

Nebenstimmen, heißen im Gegensatze zu Hauptstimmen alle Parthien eines mehrstimmigen Tonstückes, die einen minder wesentlichen Antheil am Inhalte des Ganzen haben. Man erkennt schon aus dieser Erklärung, daß der Begriff von Nebenstimmen ein schwankender ist, u. daß streng genommen nur aus einem einseitigen Gesichtspunkte, oder bei einer mangelhaften, d. h. schlechten, Composition von ihnen die Rede seyn kann. Denn in einer kunstmäßigen Composition findet kein Tonmittel, keine Parthie Zulassung, die nicht der Idee des Ganzen dienlich, ja absolut nothwendig wäre. Diese Idee ist ja der Erzeuger des Kunstwerks; sie webt u. waltet im Componisten wie das punctum saliens in der Mutter, u. baut sich ihren Körper nach ihrer innern Nothwendigkeit. Ja wenn wir mit Rücksicht auf die Unvollkommenheit alles Menschlichen auch auf den Fall eingehen wollen, daß ein Componist eine Stimme, etwa ein Orchesterinstrument, in seine Partitur hineinzieht, das für seine Idee nicht absolut nöthig war, so wird doch der künstlerische Sinn nicht ruhen, bis er auch diese Parthie mit dem Geiste des Ganzen beseelt und ihr nun doch einen wesentlichen Antheil übertragen hat. Wohl aber können aus einseitigen Gesichtspunkten gewisse Parthien Nebenstimmen genannt werden. Betrachten wir z. B. eine Concert- oder Gesangstimme als Hauptsache und die Begleitung nur als die (leider) unerläßliche Unterlage, als das Piedestal, das für sich nichts seyn und sagen, nur die Hauptstimme tragen will, so ist diese Begleitung Nebenstimme. Sehen wir bei einer kanonischen oder Fugen-Composition nur auf den Fugen- oder kanonischen Inhalt, so sind die freien Begleitungsstimmen Nebenstimmen. Untersuchen wir ein Werk nur aus dem harmonischen Gesichtspunkte, so sind alle verdoppelnden Stimmen Neben- oder — wie man sie von diesem Gesichtspunkte aus nennt — Füllstimmen. Aber welcher rechte Componist wird eine so niedrige Begleitungsweise sich zum Ziel und Gesetz machen? und wie könnte man auch die einfachste Orchesterbegleitung, wenn sie aus dem Sinne des Kunstwerks hervor-

geht, für Nebensache und entbehrlich halten? Welcher Componist wird seinen Fugen freie Stimmen oder seinen Parthien Verdoppelungen u. s. w. zusetzen, wenn nicht der Inhalt jener, oder die Verdoppelung und Verstärkung, oder sogar größere Accordausfüllung ihm wesentlich erscheint? Und wer wollte etwa Mozart's Begleitung zu Quam olim Abrahae im Requiem, oder Haydn's Geigenfiguren zu den Fugen in seinen Oratorien, oder Seb. Bach's gehende Bässe unter seinen reichen Fugen für Nebenwerk halten? Es erscheint in der That der ganze Begriff von Nebenstimmen als eine hergebrachte, aber sehr unnöthige und leicht zu falschen und nachtheiligen Vorstellungen führende Unterscheidung. Man kann ihn nicht ohne Gefahr in sich aufnehmen, wenn man nicht scharf eingedenk bleibt, welches eigentlich, nach obigen Andeutungen, sein Spielraum und wahrer Sinn ist. ABM.

In der Orgel heißen Nebenstimmen: 1) alle Flöten-, so wie die Manualzungenstimmen, weil sie nicht zum Fond der Orgel gehören; 2) alle Manualstimmen über oder unter 8 Fuß; und 3) alle Labial-Pedalstimmen über oder unter 16′, weil der Hauptton des Manuals 8′, der des Pedals 16′ ist.

Nebenstock, nennen die Orgelbauer einen an die Windlade angeschafteten Pfeifenstock. Er kommt nur bei Vergrößerung alter Orgeln durch eine oder höchstens durch zwei Stimmen vor.

Nebenton, s. Durchgang und Durchgangston.

Nebentonart, s. Tonart.

Nebenwellenbrett, s. Gebrochene Wellen.

Nebenwerk, heißen die kleineren Abtheilungen einer Orgel, als Rück- oder auch Brust-Positiv, Oberwerk u. a.

Nebenzüge, dasselbe was Nebenregister.

Nechiloth, hebr. Wort, stammt ab von Chalil — Flöte, Pfeife, und bezeichnete bei den Hebräern die Melodien, welche auf Flöten und Pfeifen gespielt wurden.

Needler, Henry, der Hauptstifter der Academy of ancient Music in London, ward geboren daselbst 1685, und erhielt von seinem Vater, der leidlich Violine spielte, den ersten Unterricht in der Musik; nachgehends ward er ein Schüler von dem berühmten Purcell, und endlich auch von John Baniſter, welche ihn Beide auf der Violine und in der Composition unterrichteten. Er war der Erste in England, der die Corelli'schen Concerte spielte, trug sie aber auch besser als alle seine Nachfolger vor. Ungeachtet dieser seiner ausgezeichneten musikalischen Fertigkeiten und Kenntnisse nahm er 1704 des Broderwerbs wegen die ihm angetragene Stelle eines Oberrechnungs-Revisors bei der Accise in London an. Die oben erwähnte Academie hatte er schon vorher 1710 mit anderen ausgezeichneten Künstlern gestiftet. Lange Zeit war er in derselben der Vorspieler an der ersten Violine, und gewissermaßen der Anordner des Ganzen. Er starb erst am 8ten August 1760.

Neefe, Christian Gottlob, wurde am 5ten Februar 1748 zu Chemnitz im sächsischen Erzgebirge von armen Eltern geboren, welche kaum die Kosten, ihn in die öffentliche Stadtschule schicken zu können, zu erschwingen vermochten. Einige Erleichterung gewährte jenen die spätere Aufnahme als Sängerknabe, wozu dem Kleinen ein ungemein wohlklingendes Sopranstimmchen verhalf. Seine Clavierlehrer waren der Organist Wilhelmi und ein gemeiner, im Winterquartier stationirter, preuß. Soldat; damit vorlieb zu nehmen, gebot die eiserne Nothwendigkeit, und alles Wissenswerthe schöpfte er erst in der Folge durch Selbststudium aus C. Ph. Eman. Bach's u. Marpurg's theoretisch-prakt.

Werken. Bald erwachte auch die Lust zum Componiren; es wurden mancherlei Kleinigkeiten zu Papier gebracht, und zwar unter fremdem Namen, um ein unpartheiisches Urtheil darüber zu vernehmen. Obwohl nun dieses, freilich meist nur von Ignoranten gefällt, zum öftern beifällig lautete, so munkelte der junge Tonsetzer dennoch Unrath, gewahrte die faulen Fische, und erholte sich schriftlich Raths bei dem würdigen Hiller in Leipzig. Schon als Kind hatte R. an der englischen Gliederkrankheit darnieder gelegen; jetzt, im 14ten Jahre, verlor er seinen geraden Körperbau, und allmählig keimten auch, als väterliches Erbtheil, zeitweilig die Symptome der Hypochondrie. Bezüglich der schwächlichen Gesundheit sollte er nunmehr die Schneiderprofession erlernen; das bessere Gefühl sträubte sich jedoch dagegen, und durch Bitten, Flehen und alle zärtlichen Ueberredungskünste gelang es ihm endlich von seinen Eltern, die dasselbe Handwerk spärlich nur ernährte, die Erlaubniß, den Studien sich zu widmen, zu erringen. Mit dem gesammelten Schatze von 20 Thalern und einem magistratischen Stipendium von jährlichen 30 Gulden bezog er wohlgemuth zu Ostern 1769 die Leipziger Universität. Er hörte Logik, Metaphysik, Moral, Natur- und Völkerrecht; aber bei den Institutionen, Pandecten und der rabulistischen Prozeßordnung schwand auch das kleinste Fünkchen Neigung, zu Themis arglistigen Fahnen zu schwören. Da reifte, durch Vater Hiller mehr noch bestärkt, der feste Entschluß, der himmlischen Tonkunst, welche in wiederholten Anfällen schwarzer Milzsucht oftmals schon als lindernde Mittlerin ihm erschienen war, für sein ganzes Leben sich hinzugeben. Nichts desto weniger aber beendigte er zuvor den juridischen Curs, disputirte sogar öffentlich über einen ihn besonders interessirenden Satz, ob nämlich eine Enterbung aus dem Grunde rechtskräftig zulässig seyn kann, weil der betreffende Theil der Bühne sich geweiht, und lebte sofort ziemlich anständig von dem Ertrag seiner Arbeiten, welchen Hillers Einfluß immer mehr und mehr den Weg bahnte. 1776 übernahm er dessen Stelle als Musikdirector der Sailer'schen Gesellschaft, bereiste mit dieser wechselsweise Dresden, Hanau, Mainz, Cöln, Mannheim, Heidelberg und Frankfurt a. M. In letzterer Stadt eheligte er ein heißgeliebtes Mädchen, Dem. Zink, aus Warza gebürtig, von Georg Benda für die Herzoglich Gotha'sche Hofcapelle erzogen und gebildet, welche aber damals mit ihm an demselben Theater als sehr geachtete Schauspielerin und Sängerin stand. Nach erfolgter Auflösung dieser Truppe gingen Beide zu Großmann nach Bonn, besuchten Pyrmont, Münster und Cassel, und mußten, durch störende Verhältnisse gebunden, auf vortheilhafte Anträge des sächsischen Impressars Bondini verzichten. Endlich erhielt R. von Maximilian Friedrich, dem Churfürsten von Cöln, das Exspectanz-Decret auf den Hoforganistendienst, wurde Van der Eden's Nachfolger nicht nur im Amte, sondern auch als Ludwig van Beethoven's treuer Mentor, und gab durch innige Befreundung mit Seb. Bach's Werken dem jugendlichen Genius jene bestimmte Richtung, welche ihn nach erlangter selbstständiger Reife zu den eigenen Wunderschöpfungen befähigte. R. dirigirte nunmehr, im Verhinderungsfalle des Capellmeisters, die Kirchen- und Hofconcertmusiken, nebst den Opern-Vorstellungen, bürgerte sich heimisch ein, erkaufte ein kleines Gärtchen, wo er in den wenigen Erholungsstunden fleißig baute, pflanzte und säete, und gewahrte kaum die unheilschwangere Gewitterwolke, welche Verderben drohend am westlichen Horizonte heraufzog. Immer näher und näher rückte aber die feindliche Heeresmacht der vaterländischen Gränze, und machte unzweideutige Miene, die einzige Trutz- und Schutzwehr, Vater Rhein, den alten Hauspenaten, zu überschreiten. Das Theater wurde geschlossen, der Gehalt hörte

auf und die Lectionen geriethen ins Stocken, sein einziger, hoffnungsvoller Sohn starb plötzlich, auch die älteste, 15jährige Tochter entführte ihm das Schicksal, wiewohl zur Erleichterung im Drange der Zeiten: Director Hunnius engagirte sie als erste Sängerin nach Amsterdam. Kurz nachher verließ auch der neue Churfürst seine Residenz mit der nie in Erfüllung gegangenen Hoffnung einer einstigen Wiederkehr. Ihm auf dem Fuße erschien die fränkische Armee, mit ihr im Gefolge Lieferungen, Requisitionen, Einquartirungen und Kriegslasten ohne Zahl. N's Sprachkenntnisse verschafften ihm eine Anstellung als Municipalitäts-Beamter; da gab es Arbeit in Hülle und Fülle; fast Tag und Nacht über war er auf dem Rathhause festgebannt, und konnte vor Aktenstaub kaum zu Athem kommen. Die ächt republikanische Bezahlung bestand monatlich in 200 Assignat-Livres, wofür bei der von Stund zu Stund wachsenden Theurung keine Christenseele ein Stückchen Brod verabreichte. Als nach Jahresfrist die Administration eines zweiten Registrators benöthigte, bewarb sich Neefe um diese Stelle, die doch wenigstens klingende Münze einbrachte. Inzwischen waren die unbehosten Gäste auch in Holland vorgedrungen; Hunnius spielte abwechselnd in Wetzlar und Mainz noch fort, bis er endlich seine Gesellschaft gänzlich zu entlassen sich genöthigt sah, und N's Tochter 1796 einen Platz bei dem Director Bossang in Dessau fand. Glücklicher Weise benöthigte derselbe auch eines Musikdirectors, schrieb an Vater N., und dieser griff mit beiden Händen zu. So sah sich denn die Familie nach so manchen Stürmen im Hafen der Ruhe. Schon glaubte N., dem seine Verdienste auch die Ernennung zum Concertmeister der Fürstl. Hofcapelle erwarben, nunmehr alle Leiden überwunden zu haben, da erkrankte seine Gattin, die unerschütterlich treue Leidensgefährtin. Ein furchtbares Nervenfieber, in Wahnsinn und Raserei ausartend, hielt lange sie zwischen Tod und Leben; endlich genesen, erkrankte er selbst: ein heftiger, fast ununterbrochener Husten verursachte ihm, sowohl sitzend als liegend, unsägliche Schmerzen; ein Merkmal von Besserung zeigte sich am 26sten Jänner 1798; der Patient genoß seine vorgeschriebene Arznei, wünschte ungestört zu schlafen, verfiel auch wirklich in einen sanften Schlummer — es war sein letzter — der Friedensengel senkte sich herab, um ihm die Augen zuzudrücken; er erwachte nimmer wieder, und hatte, weniger 9 Tage, ein kummerreiches halbes Jahrhundert durchlebt. N. war allerdings kein blendendes Genie, aber ein Künstler, dessen Arbeiten von Verstand, Bildung, Geschmack, Talent und gründlichen Kenntnissen zeugten; als Mensch charakterisirten ihn strenge Rechtlichkeit, Geradsinn, freundlich mildes Wohlwollen, treue Anhänglichkeit und reinste Nächstenliebe. Wer in beiden Beziehungen ganz ihn kennen lernen will, der lese seine schlichte, von der Wittwe ergänzte Selbstbiographie im 1sten Jahrgange der allg. Leipz. musik. Zeitung vom Jahr 1799, S. 241 ffg., welche auch uns bei dieser Skizze als Grundlage diente. Die am bekanntesten gewordenen seiner zahlreichen Werke sind: a) Opern: „die Apotheke", „Amors Guckkasten", „die Einsprüche", „der Dorfbarbier", „Heinrich u. Lyda", „Zemire u. Azor", „die neuen Gutsherren", „Adelheid von Veltheim", „Sophonisbe" (Monodram); b) Uebersetzungen u. Arrangements: „das Urtheil des Midas" von Gretry; „der lächerliche Zweikampf" von Paisiello; „die zwei Vormünder" von Dallayrac; „Teophonio's Zauberhöhle" von Salieri; „Alexis und Justine" von Desaides; „der Baum der Diana" von Vinc. Martin; „Don Giovanni" von Mozart; „die Melomanie" von Champein; „die beiden Antons" von Schack; „l'Amant statue" und „Clementine" nach Dallayrac; c) Kirchen- und Cammer-Compositionen: Klopstock'sche Oden; Pater noster; Gesänge, einzelne

Arien und Lieder; „Jesu Sterbetag" nach Benda; 3 Sammlungen Clavier-Sonaten; Vademecum für Liebhaber; Orchester-Parthien; Freimaurer-Lieder; mehrere Suiten Variationen, Sonaten, Concerte u. s. f.; Bardengesänge; „Bilder und Träume" von Herder; Serenaden; Entreacts u. a.; d) Theoretische Aufsätze (zerstreut in verschiedenen Zeitschriften), darunter Abhandlungen „über die musikalische Wiederholung", „über die Beschaffenheit der Musik und ihrer Ausübung" ꝛc. N's Wittwe nebst ihrer Tochter Louise behielten ihre Anstellungen am Dessauer Hoftheater; die jüngere, Felice, verehelichte sich mit dem Tenoristen Rösner und ging nach Wien; ein nachgeborner Sohn, Herrmann, widmete sich der Malerkunst und bereicherte die Bühnen zu Wien, Braunschweig, Berlin, Hamburg ꝛc. mit weltberühmten Decorationen. Er singt gemüthlich, spielt sehr artig die Violine und hat von seinem Erzeuger vorzugsweise einen geläuterten Sinn und wahre Empfänglichkeit für gediegene Musik ererbt. —d.

Neghinoth oder **Neginoth**, der allgemeine Name der hebr. Saiteninstrumente. S. Hebräische Musik.

Negri, Benedetto, seit 1810 Lehrer des Clavierspiels am Conservatorium zu Mailand, und seit 1823 zugleich auch Capellmeister an der dasigen Domkirche, ist wahrscheinlich ein Sohn der zu Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein nur unter dem Namen Signora Negri bekannten und berühmten Sängerin, welche auch die Engländer einmal und die Deutschen, als sie 1795 und 1796 zu Hamburg und Berlin war, zu bewundern Gelegenheit hatten. Doch vermögen wir eben so wenig das Jahr als den Ort seiner Geburt mit Bestimmtheit anzugeben. 1834, wo er noch zu Mailand thätig war, mochte er ohngefähr ein Mann von 40 Jahren seyn. Auffallend ist, daß er, obschon Professor des Clavierspiels an einem Conservatorium, im Ganzen gar Wenig für Clavier componirt hat, sondern Mehr für Flöte. In Beziehung auf die Werke, die in Deutschland von ihm bekannt geworden sind, ist das wenigstens der Fall. Es sind: 1 Trio für 3 Flöten, 1 großes concertirendes Duett für 2 Flöten mit 10 Klappen, 6 kleinere Duette für 2 Flöten, 4 Divertimentos für 2 Flöten, 1 Notturno für Pianoforte und Flöte, 1 Potpourri für Pianoforte und Flöte oder Violine, 1 große Sonate für Pf., 1 große Polonaise für ebend., und 1 Heft Variationen für Harfe oder Pianoforte. 33.

Nehrlich, Johann Peter Theodor, geboren zu Erfurt 1770, zeigte früh sehr viele Anlagen zur Musik. Die Natur hatte ihm eine herrliche, sehr biegsame Discantstimme geschenkt. Daher erhielt er neben seinem gewöhnlichen Schulbesuche von dem damaligen Musikdirector Weimar in Erfurt auch besonderen Unterricht im Gesang, der einen solch' glänzenden Erfolg hatte, daß er mit seinem 11ten Jahre schon, zu weiterer Ausbildung, dem Capellmeister Bach in Hamburg übergeben werden mußte. Derselbe unterrichtete ihn namentlich mit vieler Vorliebe auf dem Claviere. In seinem 15ten Jahre kam er wieder nach Erfurt zurück, und frequentirte nun noch einige Zeit das dasige Gymnasium und öffentliche Singechor, wobei jedoch seine musikalischen Uebungen unter der freundschaftlichen Leitung der beiden großen Organisten Kittel und Häßler ihm Hauptsache blieben. Um sich mit allen gangbaren Instrumenten näher vertraut zu machen, was zur Composition höchst nöthig war, hielt er sich dann 5 Jahre lang bei dem Stadtmusikus in Göttingen förmlich als Lehrling auf. Ein so unangenehmes Verhältniß das für ihn seyn mußte, so hielt er es doch geduldig aus, und wandte jeden Augenblick, der ihm von seiner Zeit frei blieb, zu contrapunktischen Studien an.

Ein Clavierconcert, welches das erste Produkt derselben war, und welches er auch öffentlich in Göttingen spielte, erhielt allgemeinen und selbst des strengen Forkels völligen Beifall. Nach ausgestandenen Lehrjahren erhielt er auf Häßler's Empfehlung die Stelle eines Musiklehrers in dem Hause des Hrn. von Löwenstern in Dorpat. Damit war er nun aber seinem Vaterlande auch für immer entrückt. Sowohl sein Talent im Unterrichte, als die vielen, meist kleineren Claviercompositionen, die er hier schrieb, namentlich seine Variationen über russische und franz. Lieder, fanden in Rußland so vielen Beifall, daß man ihn allgemein zum Lehrer begehrte, und daß er, als er seine Stelle im Löwenstern'schen Hause Umstände halber verlassen mußte, mit der Hoffnung einer sichern Existenz sich in Moskau als Musiklehrer und Componist niederlassen konnte. Auch hier setzte er seine Tonsetzungen fleißig fort, immer aber in dem Gebiete kleinerer Claviersachen, besonders zur Anwendung beim Unterrichte, und in solch' gediegener Art, daß er in Rußland in dieser Beziehung dieselbe Achtung genoß, und auch noch genießt, wie in Deutschland und England Clementi. Als Virtuos trat er selten öffentlich auf; wenn es geschah, übrigens mit stets glänzendem Erfolge. Kundige wollten in seinem Spiel immer noch eine gewisse Bachische Manier bemerken, obgleich es schon 20 Jahre war, daß er einen Bachischen Unterricht genossen hatte. Die Kriegsunruhen 1812 entfernten ihn auf einige Zeit von Moskau. Er ging nach Petersburg, machte aber von da aus noch einige andere Reisen. Später hat er, wie wir hören, seinen Wohnsitz wieder in Moskau genommen; ob er indeß in diesem Augenblicke noch dort lebt, können wir nicht mit Gewißheit angeben. 0.

Nei, der Name einer bei den Türken gebräuchlichen Art Queerflöte von Rohr, unsrer gewöhnlichen Flöte ziemlich ähnlich, doch natürlich in einem weit unvollkommneren Zustande und ohne Klappen.

Neithardt, Johann Georg, geboren zu Bernstadt beiläufig um das Jahr 1680, und gestorben am 1sten Januar 1739 in Königsberg als Capellmeister an der Schloßkirche. Er hatte bereits auf mehreren Universitäten, sogar auch schon Theologie studirt, bis er sich endlich ausschließlich der Tonkunst, sonderlich dem theoretischen Theile derselben, widmete, wohin vorzugsweise sein für gelehrte Forschungen empfänglicher Geist sich neigte. Außer der Composition des Psalms „Meinen Jesum laß' ich nicht", und jener der sieben Bußpsalmen hinterließ er noch folgende bemerkenswerthe Werke: „die beste und leichteste Temperatur des Monochords"; „Gänzlich erschöpfte mathematische Abhandlung des diatonisch-chromatischen temperirten Canonis monochordi ꝛc., den Liebhabern gründlicher Stimmung mitgetheilt", und „Ein lateinischer Tractat über die Setzkunst". 81.

Ein neuerer Componist, August Neithardt, lebt unsers Wissens zu Berlin, wo auch die meisten seiner, in diesem Augenblicke schon die Zahl 100 überschrittenen, Werke bei Trautwein und den übrigen Verlegern im Drucke erschienen sind. Dieselben bestehen meistentheils in kleineren Claviersachen und vielen Liedern. Das beste von allen, obschon auch an poetischer Erfindung und Originalität sehr arm, möchte seyn: die Hymne „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht ꝛc.", für 4stimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten, Pauken und Contrabaß, die er für das Gesangsfest des Märkischen Singvereins im Juni 1834 als sein 98stes Werk setzte. d. Red.

Nekabhim, s. Chalil.

Nemeische Spiele, s. Wettstreit.

Nemetz, Anton, ist Musiklehrer in Wien, und hier wenigstens der

Anführung werth als der Verfasser einer Posaunenschule, einer Trompetenschule, und einer Schule sowohl für das einfache, des Maschinen- als Signalhorn, welche 3 Werke bei Diabelli in Wien bis 1828 erschienen.

Nenia, s. Nänia.

Nepos, Bischof von Aegypten, lebte um die Mitte des 3ten Jahrhunderts, und ist in der Geschichte der Musik merkwürdig als der Erste, der dort den choralmäßigen Gesang der Psalmen einführte, und zu dem Zwecke auch die Melodien dazu verfertigte.

Nerea, römische Sängerin, die einzige Nebenbuhlerin der Arbuscula (s. d.).

Neri (Sänger), s. Bondineri.

Neri, San Filippo di, s. Nery.

Nero, Lucius Domitius Ahenobarbus, nach seiner Adoption Claudius Drusus, Sohn des Cajus Domitius Ahenobarbus und der Agrippina (Tochter des Germanicus), geb. zu Antium 37 n. Chr., ward von seinem Stiefvater, dem Kaiser Claudius, adoptirt u. folgte demselben in der Regierung mit dem Jahre 54 n. Chr. Mild begann er dieselbe, aber endigte sie grausam. Doch das gehört nicht weiter hieher. In jeder Hinsicht vortrefflich erzogen, war er auch in den Künsten gebildet worden, und unter allen Leidenschaften, die ihn auszeichneten, beherrschte ihn vorzüglich die lächerliche Begierde, für einen großen Künstler in der Musik gehalten zu werden. Kaum war er zur Regierung gelangt, so zog er den Terpus, den größten Künstler seiner Zeit auf der Harfe und Leyer, an seinen Hof und ließ sich auf beiden Instrumenten noch von ihm unterrichten, obschon er bereits eine für jene Tage bedeutende Fertigkeit darauf besaß. Auch sang er viel, und ließ sich auf Theatern hören, wobei Soldaten ausgestellt waren, um auf die zu achten, die vielleicht nicht geneigt waren, ihm ihren ganzen Beifall zu zollen. Nachdem er als Harfenvirtuos auf dem Theater zu Neapel den Preis gewonnen hatte, durchzog er mit einem bedeutenden Gefolge von Künstlern ganz Griechenland, trat als Harfenist und Sänger auf den Theatern zu Athen, Theben, Lacedämon und Corinth auf, und gewann natürlich in allen feierlichen Wettkämpfen und Spielen den ersten Preis. Nach Rom zurückgekehrt, veranstaltete er, um auch auf heimischem Boden als Musiker noch mehr zu glänzen, ähnliche musikalische Wettstreite und Kämpfe, die dann nach ihm den Namen Neroneen erhielten. In Griechenland errichtete man ihm in allen größeren Städten musikalische Siegessäulen, wofür er das Land von vielen Abgaben befreite und dessen Künstler reich beschenkte. Von seiner Verschwendung wie von seiner tyrannischen Herrschaft, unter deren Beile selbst seine Mutter, seine Gattin und seine Lehrer fielen, erzählt die Geschichte die unerhörtesten Dinge. Um den Folgen einer Verschwörung gegen ihn zu entgehen, ermordete er sich selbst im 68sten Jahre. Dr. Sch.

Neruda, 2 Brüder, und Beide zu ihrer Zeit vortreffliche Violinvirtuosen: 1) Johann Chrysostomus, ward geboren zu Roßitz in Böhmen am 1sten December 1705, und erhielt seine musikalische Bildung vornehmlich in Prag, wo er auch als Violinist im Theater-Orchester angestellt wurde; zuletzt aber entrückte ihn ein gewisser Hang zu religiöser Schwärmerei der Kunst: er ward Prämonstratenser-Mönch in dem Strahofer-Stifte zu Prag, und starb hier am 2ten December 1763. — 2) Johann Georg, ward geboren gegen 1710 und ebenfalls in Prag für die Musik erzogen; nachdem er hier aber eine Zeitlang im Theaterorchester gedient hatte, ging er auf Reisen, und erhielt 1750 einen Ruf nach Dresden, wo er erst 1780

starb, aber schon seit 1774 Alters halber nicht mehr öffentlich spielte, sondern sich nur mit der Ausbildung seiner Söhne, Ludwig und Anton Friedrich, die auch nachgehends beide als Violinisten in der Capelle zu Dresden angestellt wurden, beschäftigte. Von diesem J. G. Neruda sind auch die vielen Violin-Compositionen, die wir noch haben: Concerte, Trio's, Solo's, Sinfonien; der erstgenannte Joh. Chr. schrieb gar Nichts.

Nery, San Filippo da, Stifter des alten sog. Oratorienordens zu Rom, also Geistlicher, war geboren zu Florenz am 21sten Juli 1515, und starb zu Rom 1595. In seiner Betcapelle führte er zuerst eine künstlichere Art von Musik ein, als der bisherige gewöhnliche Cantus firmus oder Choralgesang bei der Messe war. Dieselbe bestand aus 4 Stimmen, indem er nämlich einen Hymnus, Psalm und dergl. bald als Solo, bald als Chor vortragen ließ, und überhaupt dergleichen Kirchencantaten in 2 Theile theilte, deren einer vor, der andere nach der Predigt gesungen werden mußte. Und um nun diese Art von Musik von der gewöhnlichen zu unterscheiden, benannte man sie nach der Capelle ihres Erfinders oder vielmehr Anordners Oratorium; und so endlich erklärt sich, wie Einige auf den irrigen Gedanken kommen konnten, diesen Nery für den Erfinder des geistlich-musikalischen Drama's, welches wir Oratorium nennen, auszugeben.

Neser, Johann, ein berühmter Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, aus Wiesbach gebürtig, diente schon in seinem 9ten Jahre in der Capelle des Markgrafen von Brandenburg, Georg Friedrich, von welchem er mit einem Stipendium beschenkt und bei Errichtung der Fürstenschule zu Heilbronn am 6. April 1600 als Präfekt des musikalischen Chors an derselben angestellt wurde. Für diesen Chor componirte er nun auch Vieles, besonders geistliche Hymnen, doch ist fast keine seiner Arbeiten bis auf uns gekommen, außer einer Sammlung lateinischer Oden für 4 und 5 Singstimmen, welche 1619 erschien. N.

Nete. Man vergl. den Art. Griechisches Tonsystem. Demnach war Nete bei den Griechen der Name der 4ten Saite in den 3 höchsten Tetrachorden des großen oder unveränderlichen Tonsystems; Nete diezeugmenon die letzte Note des Tetrachords Diezeugmenon (unser eingestrichenes e); Nete hyperbolaeon die höchste Note des ganzen Systems (unser eingestr. a); und Nete synemmenon die vierte Saite des Tetrachords Synemmenon (unser eingestr. d). — Die Alten hatten auch eine Orgelstimme mit dem Namen Nete; es war dies eine aus dem Principal entnommene Quintstimme von 5⅓ Fuß. 48.

Neth, Johann Martin, starb als Organist zu Itzehoe um 1736, und war auch geboren daselbst um 1683. Schon in seinem 5ten Jahre hatte er das Unglück, durch die Blattern völlig blind zu werden. Als der berühmte Organist Rosenbusch nach Itzehoe berufen ward, bemerkte derselbe an dem unglücklichen Knaben ein besonders gutes Gehör und viel Lust zur Musik. Er nahm sich daher seiner an und unterrichtete ihn 8 Jahre lang unentgeltlich in allen Theilen der Musik, besonders aber im Orgelspiele, worin N. wunderbar schnelle Fortschritte machte, so daß er, der stockblinde Mann, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts für einen der größten deutschen Meister auf dem Instrumente galt. Auch auf der Harfe, Laute, Hoboe, Flöte und Violine erwarb er sich durch eigene Uebung eine achtungswerthe Fertigkeit, und als 1713 Rosenbusch nach Glückstadt berufen ward, ernannte der Itzehoer Magistrat ihn einstimmig zu dessen Nachfolger.

Netoides, bei den Griechen der allgemeine Name für die höheren

Töne ihres Musik-Systems. Man sehe auch die Artikel Nomos und Nomisch. 48.

Neubauer, Franz (auch Christian oder Johann, unter welchem Doppelnamen diese identische Person bei Gerber vorkommt), stammte aus Böhmen von unbemittelten Eltern, wurde von einem, sein angebornes Talent erkennenden, Schulrector unterrichtet, ging nach Prag und Wien, wo Haydn und Mozart als Musterbilder in der Composition ihm dienten, und pflegte in der That seine meisten Compositionen, nach gewohnter liederlicher Lebensweise, auf den Hausfluren oder, richtiger ausgedrückt, in Bier- und Weinkneipen zu entwerfen. Zwischen 1784 und 1788 trieb er sich fortwährend in den Reichsprälaturen herum, schrieb, und schleuderte aller Orten zuweilen sogar sehr gelungene Kirchenwerke hervor, wie denn selbst der kritische Vogler, als er ihn in der Abtei Schönthal traf, einigen Werken seine Bewunderung nicht versagen konnte; war aber meistens berauscht und kam nirgends mit Ehren weg. Vom Jahre 1790 an stand er abwechselnd als Capellmeister und Concertdirector in den Diensten der Fürsten von Weilburg, Fürstenberg und Schaumburg, verehelichte sich zu Bückeburg, starb aber schon, erst einige 30 Jahre alt, am 11ten October 1795 an den Folgen der Unmäßigkeit, da ihm der Rebensaft bereits nicht mehr genügte, und er in dessen Ersatzmann, dem Branntwein, den höchsten Genuß fand. Die Rivalität mit Bach, dessen Nachfolger er wurde, und der seinen Nebenbuhler angefeindet haben soll, scheint, trotz Gerber's Authentik, kaum glaubwürdig; noch weniger aber die nach einem heftigen Zwiste erfolgte Herausforderung. Seine ziemlich zahlreichen Compositionen, denen man nicht ohne Grund zum öftern Mangel an grammatischer Correctheit vorwirft, bestehen in Sinfonien, Concerten, Duetten, Trio's, Quartetten, Variationen, Sonaten, Notturno's, Harmonie-Parthien, Liedern, Gesängen, Hymnen, Cantaten, der Operette „Fernando und Mariko", Schubart's „Fürstengruft" ꝛc.; viele Messen und einzelne Kirchenstücke, wovon er wohl selbst weder die Originalien, noch Abschriften besitzen mochte, waren zerstreut in mehreren Kloster-Archiven, und dürften wahrscheinlich durch deren Säcularisirung größtentheils verloren gegangen seyn. N. besaß schöne, doch leider uncultivirte Anlagen. Wer aber in jener Herausforderung zum Wettkampf in einer contrapunktischen Ausarbeitung den Kürzeren gezogen haben würde — die übermüthige Jugend oder das gründlich erfahrne Alter? — unterliegt schlechterdings keinem Zweifel. 18.

Neugebauer, Anton, berühmter Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte in Neisse, und bauete unter anderen Werken 1798 die schöne Orgel in der evangelischen Kirche zu Neisse mit 22 Stimmen, unter welchen sich besonders das Schnarrwerk, Fagott und Vox humana auszeichnen.

Neugebäuer, Heinrich Gottlieb, ein zu seiner Zeit gefeierter Künstler seines Fachs, wurde nach Reinisch's Tode 1811 Oberorganist an der St. Marien-Magdalenenkirche zu Breslau, und starb daselbst 1825.

Neugebauer, Wenzel, war zu Gumpersdorf in der Grafschaft Glatz geboren, widmete sich der dramatischen Kunst und ward 1794 als Sänger und Schauspieler beim Wäser'schen Theater engagirt, starb aber schon an den Folgen eines Nervenfiebers am 8ten Juni 1811. In seiner Jugend war er ein Bassist, wie man ihn selten findet, ausgezeichnet durch reinen Kraftton, deutliche und ungewöhnliche Tiefe, und richtige und stets gleiche Intonation; später leistete er zwar nicht mehr so Vollkommenes: durch manche Kränklichkeit hatte seine Stimme an Festigkeit und Umfang verloren, doch aber behauptete er bis zu seinem letzten Auftreten einen bedeutenden

Künstlerruhm. Sein Osmin und Saraſtro konnten immer als Muſter aufgeſtellt werden, und ging das ſeinem Geſange vorgeſchriebene Tonreich nicht über F und eingeſtr. c, ſo hatte ſein Organ immer noch etwas höchſt Angenehmes, und vorzüglich eine kraftvolle Haltung. Lwe.

Neugriechen. Der Esquire Edward Dodwell, den wir hier wohl als den ſicherſten Gewährsmann anführen dürfen, ſagt in ſeiner Classical and topographical tour through Greece über die Muſik der Neugriechen ohngefähr Folgendes: Dieſelbe iſt etwas ganz Anderes, als was die Muſik der alten Griechen geweſen ſeyn muß, ſo viel wir nämlich von dieſer noch wiſſen. Sie iſt rauh und widrig. Die gemeinen griechiſchen Geſänge ſind genau von demſelben Schlage, wie das rohe und einem fremden Ohre höchſt mißfällige, kunſtloſe Jodeln und Schreien der italieniſchen Bauern. Die wundervollen Wirkungen der alten Muſik auf das Gefühl der Griechen werden gewöhnlich ihrer Schönheit zugeſchrieben; aber ſie müſſen wohl mit mehr Wahrſcheinlichkeit mehr der natürlichen Reizbarkeit des Volkes als der innern Vortrefflichkeit der alten Muſik zugeſchrieben werden. Die winſelnde Lyra, die kreiſchende Tamboura, die gellende Pfeife, die ſchwerfällige Trommel und ſelbſt das unharmoniſche ſklavoniſche Monochord machen auf das lebhafte Gefühl der neuern Griechen die ſtärkſte Wirkung. Ein Grieche kann ſelten ſingen, ohne zugleich zu tanzen, und die übrigen Anweſenden können nie der Verſuchung widerſtehen, wie von einem natürlichen Drange hingeriſſen, mit einzuſtimmen; und wenn ſie nun alle zuſammen ſingen, ſo giebt dies einen wahrhaft abſcheulichen Lärm. Die Geſänge und Muſik, mit welchen man den Reiſenden zur großen Plage für ſeine Ohren und Nerven regalirt, gehören unter die kleinen Plackereien, die mit einer Reiſe in Griechenland verbunden ſind. Denn obgleich man anfänglich darüber lachen muß, ſo wird es doch, wenn die Neuheit vorüber iſt, unausſtehlich. Der Reiſende wird damit oft von ſeinen Begleitern vom frühen Morgen bis zum ſpäten Abend geplagt, und wer kein vergnügtes Geſicht dazu macht, wird um ſeines ſchlechten Geſchmackes willen bemitleidet. Liebe iſt der gewöhnliche Gegenſtand ihrer Geſänge, welche immer voll wunderlicher und lächerlicher Uebertreibungen ſind. Eines dieſer Lieder z. B. betheuert, wenn der Himmel Papier wäre, und die See Tinte, ſo würden ſie doch nicht hinreichen, um die Leiden des Liebhabers aufzuſchreiben. Die Griechen und die Türken verſtehen und bewundern keine andere Muſik als ihre eigene; die Muſik anderer Nationen iſt ihnen ſo unverſtändlich als eine fremde Sprache. Die einzige Franken-Melodie, welche ſie ſingen und von welcher ſie rühmen, daß ſie beinahe ſo ſchön ſey als ihre eigne, iſt „Malborough", welche in manchen größeren griechiſchen Städten geſungen wird. Ueberhaupt ziehen die Griechen alle lärmende Inſtrumente den melodiöſen vor. Die jetzt bei ihnen gewöhnlichen Inſtrumente ſind daher auch: die Lyra, die Laute, der Dudelſack (Sackpfeife), die Tambura, das Monochord, eine lange Pfeife (Karamuſa genannt), eine andere lange (Anakarä), und eine kleinere Pfeife (Phlogiera). Die Athenienſiſchen Schäfer führen eine eigene kleine Pfeife (Monaulos), auf welcher ſie noch die angenehmſten Töne hervorbringen. Die Hirten und das Landvolk lieben die Panpfeife, welche gewöhnlich aus 12 Röhren beſteht und von den Griechen Syrinx, von den Türken aber Neith genannt wird. Den Tambourin gebrauchen vorzüglich die tanzenden Derwiſche bei ihren religiöſen Ceremonien. Auch haben die Griechen Cymbeln, aber ſie gebrauchen ſie ſelten. So ſteht es alſo mit der Muſik in dem jetzigen Griechenland nach des Esquire Dodwell Verſicherung. Man hätte meinen ſollen, die nähere Nachbarſchaft der Griechen mit Italien und der mit Frankreich verbundene Handel, wie

auch der mit dem römischen Christenthume so nah verwandte religiöse Cultus würden die Griechen mit unserer verbesserten Tonkunst bekannt gemacht haben. Doch das ist nicht der Fall. Die Neugriechen, welche bis zu ihrer Unterdrückung im 15ten Jahrhunderte in der Cultur stehen geblieben und unter dem Drucke der Muselmänner in Rücksicht wissenschaftlicher und künstlerischer Bildung in der letzten 400jährigen Sclaverei keinen Antheil an europäischer Culturentwickelung nehmen konnten, liefern uns jetzt sicher nichts mehr als nur noch einen Rest der antiken Musik durch Tradition, und bei uns reisende Helenen haben gezeigt, daß ihre Melodien von höchst beschränktem Umfange sind. Es fehlt ihnen dazu jeder bestimmte Rhythmus der verschiedenen Taktarten. Alle Melodien bleiben im Taktmaaße der Texte, und Wortsylben; die Bewegung ist fast immer dieselbe bei gleichen Versen und Strophen; die Harmonie ist meist unisonisch wie bei den Türken und Cosaken; an unsere moderne Harmonie ist nicht zu denken. Die Tonarten liegen meist in Moll, und die Modulationen bleiben in den nächsten 2 Grundtonarten und im verwandten Mollaccorde, genau so, wie die 6 neugriechischen Gesänge, welche Forkel seiner Geschichte einverleibt hat, der sie nicht mit Unrecht Dudelsacksmusik nennt. Und die Tage der Freiheit, welche die Neugriechen sich schufen, sind wahrlich noch zu neu und mußten auf andere wichtige Lebensdinge verwandt werden, als daß in ihnen schon eine merkliche Verbesserung mit der Musik hätte vorgehen können. Die Gesänge einiger vor wenigen Jahren noch bei uns anwesenden gebildeten Griechen zeigten entweder eine Annäherung an italienische Canzonen oder eine Aehnlichkeit mit der obigen Singweise, also nur zum Höchsten erst ein verschwommenes Schwanken der Melodie, tremulirendes Aushalten bei langen Sylben und am Schlusse, welches der Viertelstöne wegen, d. h. ihrer enharmonischen Unstetigkeit und Unbestimmtheit der Scala wegen, kaum in Noten zu setzen ist. Selbst den häuslichen Gesang der vornehmeren Griechen beschreiben die Philhellenen als unerträglich für gebildete Ohren. Und von Kirchenmusik wissen sie fast gar Nichts. Auch konnte die religiöse Musik nach ihrem kirchlichen Ceremoniel keine Fortschritte und Erweiterungen machen, weil bei ihrem Cultus nur gewisse Sänger angestellt sind, welche die wenigen Worte, wie Kyrie eleison, 2-, höchstens 3stimmig tausend Mal wiederholen, während die Gemeinde keinen ordentlichen Gesang mitsingt, sondern nur gleichsam gebetartig und ohne Ordnung mitbrummt. In Rußland übrigens — müssen wir wohl bemerken — ist das ganz anders, obschon auch dort der griechische Cultus herrscht. Die Musik der russischen Archimandriten ist modern u. von einer fremden, neuen u. höheren Culturstufe, und dies nicht vielleicht blos in Petersburg, sondern ziemlich überall. Chöre, Hymnen und Litaneien, wie sie z. B. in den Kirchen zu Moskau und Kiew zu Gehör kommen, sind den Griechen (in Griechenland) ganz fremde Erzeugnisse. Insbesondere natürlich davon Mehr unter dem Art. Rußland. M.

Neujahrblasen, s. Stadtmusikus.

Neukirchner, Wenzel, erster Fagottist in der Königl. Hofcapelle zu Stuttgart, ein bedeutender Virtuos auf seinem Instrumente, sowohl was Fertigkeit als schönen Ton betrifft, ward geboren zu Neustreschitz in Böhmen am 8ten April 1805, und erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der ein praktisch gut gebildeter Dilettant ist, und noch jetzt, in seinem 72sten Jahre, bei der sonntäglichen Kirchenmusik am Contrabaß mitwirkt. Unter den mehreren Instrumenten, welche er erlernte, liebte er besonders den Fagott, und schon als Knabe von 12 Jahren wußte er denselben, für sein Alter sehr geschickt, zu behandeln. Daher ward denn dies Instrument auch, als er

mit seinem 14ten Jahre ins Conservatorium zu Prag geschickt wurde, sein Hauptinstrument, und als er 1825 das Conservatorium wieder verließ, erhielt er seiner eminenten Fertigkeit wegen sogleich eine Stelle im Prager Theaterorchester. 1826 machte er seine erste Reise nach Töplitz, wo er unter andern auch vor seiner Maj. dem Könige von Preußen in Gegenwart Spontini's sich hören lassen durfte, der ihn sogleich einlud, nach Berlin zu kommen. Allgemeiner Beifall ward ihm dort, und sein Ruf verbreitete sich von hier, von Berlin aus schnell, so daß er schon auf seinem Retourwege über Leipzig und Dresden, ungeachtet seiner Jugend, nirgends mehr als ein Fremdling, sondern überall als ein anerkannter Meister auf dem Fagott empfangen und gern gehört wurde. Auch sein ferneres Auftreten in Prag trug nun viel mehr bei zu dem erhöheten Klange seines Namens, u. als 1829 die Stelle eines ersten Fagottisten in der Capelle zu Stuttgart vacant wurde, fiel sogleich die Wahl zur neuen Besetzung auf ihn. Die Erwartungen, die man von ihm hegte, hat er denn wirklich auch als gediegener Virtuos im vollsten Maaße erfüllt, und auch auswärts in dem Süden schon auf einer Reise nach Carlsruhe und Straßburg bestätigt. Wien bewunderte ihn im Jahre 1834. Daselbst ließ er sich denn auch zuerst mit eigenen Compositionen hören. Es sind dies einige Rondo's, Concertino's, Variationen und Fantasien für den Fagott, bis jetzt aber sämmtlich noch Manuscript, wie im Grunde auch nur für die eigene große technische Fertigkeit ihres Verfassers berechnet. Ein namhaftes Verdienst erwarb sich N. endlich durch mancherlei wesentliche Verbesserungen an seinem Instrumente selbst, und den großen Ruf und in der That ächt künstlerischen Werth, den die Schauflerischen Fagotte haben, erlangten dieselben hauptsächlich nur durch ihn, indem der Blasinstrumentenmacher Schaufler in Stuttgart Jahre lang blos nur nach seinen Angaben und Vorschlägen arbeitete. A.

Neukomm, Sigmund Ritter von, geb. den 10ten Juli 1778 zu Salzburg, zeigte im 6ten Jahre seines Alters schon entschiedenen Hang zur Musik. Sein Lehrer war der wackere Organist Weißauer zu Salzburg, den N. bald in seinem Amte unterstützte. Schon in früher Jugend hat er sich nicht nur auf den gewöhnlichen Streichinstrumenten, sondern auch auf den Blasinstrumenten, die Blechinstrumente mit begriffen, geübt, und es auf der Flöte z. B. so weit gebracht, daß er auf diesem Instrumente Concert zu spielen im Stande war. Diese praktischen Kenntnisse der Instrumente, die sich jeder Tonsetzer eigen machen sollte, ist ihm bei seinen Arbeiten in der Folge sehr nützlich geworden. In seinem 15ten Jahre ward er als Universitäts-Organist angestellt. Sein Vater, ein wissenschaftlich gebildeter Mann und erster Lehrer an der Central-Normalschule, trug für die klassische Bildung seines Sohnes sowohl als für die musikalische große Sorge. Michael Haydn, dessen Frau mit N's Mutter verwandt war, gab ihm Unterricht in der Composition u. ließ ihn oft seiner Stelle als erster Hoforganist vorstehen. Im 18ten Jahre wurde N. als Correpetitor der Oper bei dem Hoftheater angestellt, welche Beschäftigung in ihm den Entschluß befestigte, sich ausschließend der Tonkunst zu widmen. Im Jahre 1798, nachdem er seinen philosophischen und mathematischen Lernkurs auf der Universität geendigt hatte, ging er nach Wien, wo ihn Joseph Haydn, auf Empfehlung seines Bruders, als Schüler annahm und wie einen Sohn behandelte. Bis 1809 benutzte N. diese gewiß beneidenswerthe Lage und ging dann nach St. Petersburg, wo er kurz nach seiner Ankunft als Capellmeister und Oberndirector am Kaiserl. deutschen Theater angestellt wurde. Eine schwere Krankheit, die ihm die Nachricht von dem Tode seines Vaters zuzog, nöthigte ihn, seine Stelle aufzugeben, worauf er

sich ungestört musikalischen Arbeiten widmete. 1807 ward er Mitglied der Akademie der Musik zu Stockholm und 1808 Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu St. Petersburg. Während seines Aufenthalts in letzter Stadt und in Moskau führte er viele Werke von seiner Composition mit großem Beifall auf, konnte aber erst 1808, auf Zureden der Kenner und besonders seines Meisters Joseph Haydn, zur Herausgabe einiger seiner Compositionen bewogen werden. 1809 ging er nach Paris, wo er im vertrauten Umgange mit Männern wie Cherubini, Gretry und Cuvier privatisirte, und ganz den Künsten und Wissenschaften lebte. Seine Gönnerin und mütterliche Freundin, die Fürstin von Lothringen-Vaudémont, hatte ihn dem Prinzen Talleyrand vorgestellt, der ihm kurz darauf nicht nur ein Apartement in seinem Hotel u. an seiner Tafel gab, sondern ihn gänzlich wie zu seiner Familie gehörig behandelte. 1814 begleitete er diesen Prinzen zu dem Congreß in Wien, wo bei der zum Gedächtniß Ludwig's XVI. veranstalteten Leichenfeier sein Vocal-Requiem von einem Chor von 300 Sängern in der St. Stephanskirche vor allen anwesenden Kaisern und Königen in größter Vollkommenheit aufgeführt wurde. 1815 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und von Ludwig XVIII. in den Adelstand erhoben, und ging dann nach geendigtem Congresse mit dem Prinzen Talleyrand wieder nach Paris zurück. 1816 begleitete er den Herzog von Luxemburg, der als außerordentlicher Gesandter nach Rio de Janeiro ging. Bedeutenden Empfehlungen zufolge wurde er dort von dem dirigirenden Minister, Grafen da Barca, freundlich aufgenommen und dem Könige vorgestellt, der auf des Ministers Veranlassung ihm eine reichliche Pension aussetzte, auf welche aber N., als er 1821 beim Ausbruch der Revolution Rio de Janeiro verließ, freiwillig Verzicht leistete, und dem Könige nach Lissabon folgte, wo er zum Ritter des Christusordens und bald darauf auch des Königl. Ordens da Conceiçao ernannt wurde. Im October desselben Jahrs kam N. wieder in Paris an, wo er ebenfalls wieder bei Prinz Talleyrand lebte. 1826 ging er nach Italien, welches schöne Land er nach allen Richtungen durchreisete, und von wo aus er nach einem Aufenthalte von 8 Monaten wieder nach Paris zurückkam. 1827 machte er eine Reise durch Belgien und Holland, und 1829 durch England u. Schottland, wo er von Sir Walther Scott und andern bedeutenden Männern auf's freundlichste aufgenommen wurde. Nach Paris zurückgekehrt begleitete er im Jahre 1830 Prinz Talleyrand auf seiner Gesandtschaftsreise nach England und hielt sich seitdem größten Theils dort auf, indem er in diesem für Musik so Viel thuenden Lande einen eben so angenehmen als ehrenvollen Wirkungskreis fand. Die in England todten Herbst- und Wintermonate benutzte er gewöhnlich, um seine Freunde auf dem Continente zu besuchen. 1832 kam er nach Berlin, wo er zwei Mal eines seiner Oratorien, „das Gesetz des alten Bundes", und mehrere andere seiner Compositionen aufführen ließ, von dort seine Freunde in Leipzig und Dresden besuchte und wieder nach London zurückkam. 1833 und 1834 machte er eine zweite Reise nach Italien. Den Winter von 1834—35 brachte er im mittäglichen Frankreich zu, und machte von Toulon aus einen Abstecher nach Algier, nach Bona (das ehemalige Hippona, wo der heilige Augustin als Bischof residirte) und nach Bougie, an der nordwestlichen Küste von Afrika, von wo aus er über Paris nach London zurückkehrte. Im Jahre 1836 hatte er vor, Nordamerika zu besuchen und ungefähr ein Jahr lang dieses rasch aufblühende Land zu bereisen. Schon hatte er einen Platz auf einem von Liverpool dahin absegelnden Schiffe gewonnen, als ein Anfall eines Fiebers ihn zwang, für dies Mal diese Reise aufzugeben. In Manchester, wo er bei einer liebenswürdigen, ihm

sehr befreundeten Familie wohnte, gelangte er bald wieder zu seiner vollen Gesundheit und Kraft. Sein lebendiger Geist ließ ihn da nicht lange ruhen; er trat eine Reise nach Süddeutschland an, auf welcher er auch in Crefeld den Erfinder der neuen, noch nicht überall nach Verdienst anerkannten, vortrefflichen Methode, Orgeln, Claviere u. s. w. zu stimmen, den vielseitig interessanten Kaufmann Scheibler besuchte und dann nach Frankfurt a. M. zog. Diese Stadt, in welcher er sich blos einige Tage lang aufhalten wollte, und die hauptsächlich durch die dort wohnenden Fremden im Gebiete der Kunst und Wissenschaft Viel leistet, fesselte ihn auf mehrere Wochen. Dann reiste er über Darmstadt, Heidelberg, Mannheim, Carlsruhe u. s. w. nach Paris zu seinem alten Freunde Talleyrand, wo er noch in diesem Augenblick lebt. Wohl kein Componist hatte ein so reiches äußeres Leben, und war so viel und weit gereiset wie N., der trotz der vielen Zerstreuungen doch nie versäumte, seinem Hauptlebenszweck, der Kunst zu leben, u. der durch eine weise Benutzung jeder sich darbietenden Minute die Zahl seiner Werke auf eine unbegreifliche Höhe steigerte. Er führt seit seinem 25sten Jahre ein thematisches Verzeichniß seiner Arbeiten, das die Titel von 524 Vocal-Compositionen (worunter 67 Psalmen in verschiedenen Sprachen) und 219 Instrumentalwerken, zusammen 743 Werke, enthält, in welches aber viele Compositionen nicht eingetragen sind, die N. bei seinen vielen Reisen aufzuzeichnen vergaß. Ueber den ihm in dem Brockhaus'schen Conversations-Lexicon gemachten Vorwurf, daß sich seine Compositionen etwas zu viel zum Alten hinneigen, sagt N., daß er weit entfernt sey, dieses als Tadel zu betrachten, sondern es viel eher als ein sehr schmeichelhaftes Lob ansehe. Die Ursache dieser seiner Ansicht mag wohl in der tiefen Verehrung liegen, die er für Palestrina und für alle jene großen Meister hegt, die bis zu Ende des 16ten Jahrhunderts geschrieben haben, und in seiner enthusiastischen Vorliebe für den ewigen Händel, dessen unerreichbare populäre Größe er erst ganz kennen lernte, seit er in England lebte. Wenn wir N's beneidenswerthen Lebenslauf überblicken und wissen, wie sein vielseitig gebildeter Geist auf Reisen überall nach allem Wissenswerthen forschte, und nichts für ihn verloren ging, so müssen wir wünschen, daß er seine Schätze dem Publikum öffnen und uns seine Memoiren nicht länger vorenthalten möge. Was könnte uns nicht Alles ein Mann erzählen, der in der glänzendsten Zeit Talleyrand's dessen vertrauter Freund war und dem dieser Alles durchblickende Lenker der Staatsangelegenheiten während vielen Olimpiaden seine eigenen Memoiren (die erst 50 Jahre nach dessen Tode erscheinen sollen) theilweise vorgelesen hat! SW.

Die bekanntesten und auch bedeutendsten von Neukomm's unzähligen Compositionen sind: jenes gehaltvolle Requiem, ein Stabat mater, die Cantate „der Ostermorgen" von Tiedge, ein Quintett für Clarinette oder Oboe u. s. w., die Musik zu Schiller's „Braut von Messina", die Cantate „Circe", und die große Oper „Alexander". Erhabene Einfachheit, kühner Ideenschwung und tiefe Empfindung, dabei Klarheit und Reichthum in Modulationen, und vorzüglich ein den Worten genau anpassender, reiner, edler und rührender Gesang sind die hervorstechendsten Züge aller seiner Werke, die stets den Mann von Geist und gründlichem Wissen verrathen. Sind alle seine Produkte eben so anmuthig und mannigfaltig als originell kräftig und gründlich behandelt, so scheint er doch für die ernste Gattung die meiste Neigung und auch den entschiedensten Beruf zu haben. Mit größter Ausdauer hat N. den Gesang und die Poesie aller für die Kunst bedeutenden Nationen studirt. Bei Composition der Musik zur „Braut von Messina" — um uns bei einem Werke speciell aufzuhalten — suchte er sich eine bestimmte Vor-

stellung von der musikalischen Behandlung des Chors in der alten griechischen Tragödie zu bilden und dieselbe wo möglich unserer Musik und den Schiller'schen Chören anzupassen, und das Werk ist in der That gelungen, so weit es menschlichen Kräften und Wissen gelingen konnte, wenn gleich es schwerlich auf irgend einem Theater zur Ausführung gebracht werden kann. d. Red.

Neumann, Caspar Gottlieb, vorzüglicher Orgelbauer, blühete besonders um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und wohnte zu Glogau in Schlesien, wo er 1752 auch die Domorgel, und 1757 ein anderes Werk von 24 Stimmen im evangelischen Bethause bauete. ††.

Neumann, Leopold, geboren zu Dresden 1748, verlor durch den siebenjährigen Krieg Alles, nur den Muth nicht, seine Studien fortzusetzen. Das that er erst auf der Universität zu Leipzig, dann auf Reisen durch Frankreich, die Niederlande, ganz Deutschland, Böhmen ꝛc. Von denselben nach Dresden zurückgekehrt, ward er als Oberkriegscommissair angestellt. Ungeachtet des Unmusikalischen dieses Amtes war er dennoch der Musik stets treu ergeben und suchte, so viel Zeit und Umstände es zuließen, ihr förderlich zu seyn. Den ersten Impuls hatte seine mächtige Liebe zur Musik durch die prächtigen Opern des Königs August III. erhalten. Sie fesselten ihn an die Kunst, besonders an die musikal. Poesie, an die ital. Literatur und das Studium der Geschichte. An der praktischen Uebung irgend eines Instruments fand er weniger Freude. 1779 errichtete er mit noch einigen Freunden in Dresden eine musikal. Academie, deren Zweck war, dem erhabenen und reinen Geschmacke, so wie ihn Hasse in Dresden gegründet und Naumann bisher gepflegt hatte, noch mehr Festigkeit zu geben, und sie erreichten auch denselben, wenn sie auch nach 5 Jahren schon wieder eingehen mußte. Dann that er sich als Opern- und Oratoriendichter hervor. Die Opern „Cora" und „Amphion", welche sein Freund Naumann setzte, sind weltbekannt; eben so das Monodram „Cleopatra" und eine deutsche Bearbeitung der Oratorien „La passione di Gesu Christo" von Metastasio und „Davidde in Terebinto" von Mazzola. Selbst componirt hat er nur mehrere herrliche Lieder und einige Sachen für Violine und Clavier, welche beide Instrumente er ziemlich fertig spielte, ohne je sich eine Virtuosität darauf erwerben zu wollen. Seine Frau zeichnete sich als Sängerin aus.

Neumann von Buchholz, der Sohn des ehemals berühmten Landesadvocaten und Professors Neumann in Prag, glänzte einst als Virtuos auf mehreren Instrumenten und überhaupt als ein musikal. Genie, erwarb sich indessen doch wohl mehr nur durch den in seiner Mannigfaltigkeit oft höchst wunderbaren Wechsel seiner Lebensrichtung als durch seine eigentlichen Leistungen auf den verschiedenen Gebieten seines Wirkens einen in der That berühmten Namen. In seiner Jugend trieb er fast ausschließlich Musik, spielte fertig Clavier, Violine und Violoncell, und zeichnete sich auch als Tenorsänger aus; dann aber ward er Soldat und, nachdem er dies einige Jahre gewesen war, — auffallend genug — Geistlicher (Abbé). Die manchen Entbehrungen, die dieser Stand nothwendig mit sich führt, machten ihm übrigens denselben auch bald wieder entleidet: er griff aufs Neue zu seinen Instrumenten, und reiste als Virtuos durch Deutschland und Italien. Nach seiner Rückkunft aus diesem Lande hielt er sich einige Zeit zu Berlin auf, und hatte hier einen solch bedeutenden Ruf, daß er selbst den Privatconcerten des Königs beiwohnen durfte. Alles was er nur ein einziges Mal hörte, konnte er Note für Note nachspielen, singen und aufschreiben. Auf seine musikal. Bibliothek hatte er nicht weniger als 18,000 fl. verwendet. In Prag

trat er in seinen älteren Tagen abermals zum geistlichen Stand über und er starb als Abbé daselbst im Jahre 1810, nachdem er sich in der letzten Zeit besonders mit Compositionen kleinerer Sachen, namentlich Variationen für Clavier, beschäftigt hatte. Gerber meldet in seinem neuen Tonkünstlerlexicon, daß er schon gegen 1786 gestorben sey. Das aber ist jedenfalls ein Irrthum, selbst wenn unsere Angabe seines Todesjahrs nicht ganz genau seyn sollte.

Neumark, Georg, geheimer Archivsecretair und Bibliothekar zu Weimar, Comes palat., berühmter Dichter und Meister auf der Viola di Gamba, auch Componist und Mitglied der „fruchtbringenden Gesellschaft", in welcher er den Beinamen „der Sprossende" führte. Er ward geboren am 16. März 1621 zu Mühlhausen und starb am 8. Juli 1681. Man hat von ihm: „Fortgepflanzter musikalisch-poetischer Lustwald" (Jena 1657), welcher mit mehreren Instrumenten begleitete Gesänge enthält und die vermehrte Ausgabe seines „Poetischen und musikal. Lustwäldchens" (Hamburg 1652) ist; „Geistliche Arien" (Weimar 1675). Von seinen Liedern sind mehrere in öffentliche Gesangbücher aufgenommen worden. Der schwedische Gesandte von Rosenkranz nahm ihn zu seinem Secretair an und entzog ihn dadurch drückenden Verlegenheiten, die so groß waren, daß er selbst sein Liebstes, sein Instrument, hatte versetzen müssen. Voll freudiger Rührung über die Vorsehung dichtete er damals das Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten", das bis zur Stunde eins unsrer besten und verbreitetsten Kirchenlieder geblieben ist. B.

Neumen (nicht Nomen). Das gr. Wort νευμα heißt: Wink. Eine Schrift und besonders eine Tonschrift ist nichts als ein Wink für den lebendigen Ausdruck; daher wählten denn auch die Musiker der Vor-Guidonischen Zeit dieses, mit deutscher Endung zu Neume (Mehrzahl Neumen) umgestaltete Wort zum Namen einer Art ihrer Tonschrift, die aus allerhand Punkten, Häkchen, Strichelchen u. Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten besteht, welche dem Sänger durch ihre Stellung die Tonhöhe und durch ihre Gestalt auch die Inflexion, das Steigen oder Fallen der Stimme, versinnlichen sollten. Proben dieser Tonschrift findet man unter andern noch in Pater Martinis und in Kiesewetters Geschichte. Auch sind die ältesten, vorhandenen Gesangbücher der lateinischen Kirche noch mit diesen Neumen notirt. Ob zwar auf einer guten Grundidee beruhend, hatten dieselben doch den wesentlichen Mangel, daß es dem Schreiber kaum möglich war, das Zeichen so richtig zu setzen, daß der Leser, d. h. der Sänger, sich nicht um eine oder mehrere Tonstufen sollte haben irren können. Im 9ten und 10ten Jahrhunderte wurde diesem Mangel einigermaßen abgeholfen, indem man eine Linie queer über die Zeile des Textes zog, und die Neumen in, über und unter diese Linie setzte. Eine weitere Verbesserung war, daß man sich zweier Linien bediente, davon die eine roth, die andere gelb, zugleich als F- und C-Schlüssel galt; zwischen diese zwei Linien wurden, nach dem Augenmaaße, die zwischen f und c liegenden Töne, nämlich g a b, im Zwischenraume, höher oder tiefer, angebracht. In diesem Zustande fand Guido die Neumenschrift; er verbesserte sie wesentlich, indem er noch eine Linie unter f und eine in die Mitte zwischen roth f und gelb c zog; er lehrte nun in diesem Systeme von 4 Linien nicht blos die Linien, sondern auch die Zwischenräume gebrauchen, so daß nun jeder Ton seinen bestimmten unverkennbaren Platz erhielt und jeder Zweideutigkeit vorgebeugt war. Daher ward auch dieses Liniensystem beibehalten als man später die eigentlichen Noten einführte. — In einem andern Sinne verstanden die Alten unter Neumen gewisse melodische Phrasen im Choral-Gesange am

Schlusse eines Verses, die ohne Text blos vocalisirt wurden. — Endlich gebraucht Guido das Wort neuma sogar für einen geschriebenen Gesang selbst. In diesem Sinne kommt es an vielen Stellen seiner Traktate vor. — Im Orient fand die lateinische Neumenschrift keinen Eingang, indem man dort schon im Besitze anderer Arten von Notationen war. Die ältesten Codices haben nämlich Accente, wodurch kaum mehr als eine Art von Collectengesang oder Leserei bezeichnet gewesen seyn konnte. Im 5ten Jahrhunderte findet man 14 hübsch gebildete Zeichen, die von S. Ephraem gegen Ende des 4ten Jahrhunderts eingeführt worden seyn sollen, deren Bedeutung aber längst verloren gegangen ist. Diese Notation mußte später einer dritten Platz machen, welche die griechische Kirche aus den Händen des Damascenus empfing, und welche auch noch bis zu unsern Tagen in ihren liturgischen Büchern allein und ausschließend im Gebrauche ist. Sie unterscheidet sich, der Idee nach, eben sowohl von der Neumen- und Notenschrift, welche durch höhere oder tiefere Stellung des Zeichens die Tonhöhe anzeigt, als von der Tonschrift der alten Griechen, oder von den Gregorianischen Buchstaben, wo wenigstens jedes Zeichen einen bestimmten Ton gewiß anzeigte; es ist dies nämlich eine Schrift, welche gleichsam den Befehl enthält, um wie viel Stufen der Sänger von dem Tone, den er zuletzt in der Kehle hat, hinauf- oder hinabsteigen solle. Sie ähnelt also der von Hermannus contractus erdachten Tonschrift per intervallorum designationem. Die Zeichen derselben, obwohl nicht so zahlreich als jene der altgriechischen Musik, sind doch theils durch sonderbare Regeln ihres Gebrauchs, theils durch Einmischung einer nicht geringen Anzahl tonloser Zeichen (aphona), welche sich blos auf die Art des Vortrags und der Stimmbildung beziehen, verwickelt, und gewähren eine sehr schwer zu verstehende und mit Zweideutigkeiten behaftete Tonschrift. Etwas Näheres über diese noch gangbare, von den Neumen wohl zu unterscheidende (daher wir auch so lange dabei verweilten) byzantinische Notation findet man in Burneys und Forkels Geschichte, Kirchers Musurgie, und in einer Abhandlung von Villoteau in der großen Description de l'Egypte.

Neunachteltakt (9/8), gehört zu den zusammengesetzten ungeraden Taktarten, und hat 3 Haupttaktzeiten oder Takttheile, die mit dem ersten, vierten und siebenten der in jedem Takte befindlichen neun Achtel anfangen. Im Uebrigen vergleiche man die Art. Rhythmus, Takt u. Taktart. Neuerer Zeit kommt der 9/8-Takt nicht mehr so selten vor, als ehedem.

Neuschl oder Neyschel, Hans, war Kaiser Maximilian I. Hofmusikus und ein großer Meister auf der Posaune, wofür ihn der Kaiser selbst erkannte, indem er, bei Fertigung seines Triumpfgemäldes, dem Albrecht Dürer auch eine Zeichnung mit einem Wagen angab, auf welchem unter 5 andern Posauniſten, Schallmeyen- und Krummhornbläser auch N. sich befinden sollte mit dem wörtlichen Zusatze: „Vnd der Neyschel solle Meister seyn.“ 13.

Neusiedler, Hans, blühete als Lauteniſt und Lautenmacher zu Nürnberg ums Jahr 1547 und ließ sich die Verbesserung seines Instruments sehr angelegen seyn, bis er 1563 starb. Man hat von ihm auch ein Lautenbuch in 2 Theilen.

Neusiedler, Melchior, berühmter Lauteniſt aus Nürnberg, machte 1565 eine Reise nach Italien, von der er erst 1566 in Gesellschaft des Phil. Camerarius zurückkehrte. Dann habilitirte er sich in Augsburg (um 1570), zog später aber wieder nach Nürnberg, und hier starb er auch im Jahre 15[illegible]0. Wahrscheinlich ist es der jüngere Bruder oder Sohn von dem vor-

hergehenden. So existiren auch von ihm 2 Lautenbücher, eins in italienischer und ein anderes in deutscher Tabulatur, und dieses enthält eine Menge von „Muteten, liebliche ital., franz. und deutsche Stücke, frölichе Teutsche Däntze, Passomezo, Saltarelle und 3 Fantaseyen", ist aber erst nach seinem Tode 1596 zu Straßburg gedruckt. k.

Neuß, Heinrich Georg, geb. zu Elbingerode am Harz den 11. März 1654, war Anfangs Prediger zu Quedlinburg, dann Diaconus an der Heinrichstädtischen Kirche in Wolfenbüttel, und endlich Superintendent, Consistorialrath, Pastor primarius und Ephorus der Stadtschule zu Werningerode, wo er am 30. Sept. 1716 starb. Wie Martin Crusius fing er erst nach seinem 50. Jahre an, mit Ernst Musik zu treiben, und leistete doch noch Vorzügliches darin. In seiner Jugend hatte er zwar einigen praktischen Unterricht gehabt, doch war dessen Erfolg im Ganzen nicht hoch anzuschlagen. 1708 aber nahm er auf brieflichem Wege förmlichen Unterricht in der Composition und dem Contrapunkte bei Bokemeyer in Wolfenbüttel, und zwar „um die Choralgesänge beim Gottesdienste mit Dissonanzen ausfüllen zu können." Er that dies auch wirklich und setzte zu dem Ende sehr viele Choräle 4stimmig, die er dann in seiner Kirche einführte, obwohl mit großer Mühe. 1712 componirte er eine Festmusik zu der Hochzeitfeier seines Grafen. Die Schwestern desselben unterrichtete er in Musik. In seinem Hause ließ er kleine Orgeln nach seiner eigenen Angabe bauen. Zur Stimmung seines Claviers erfand er ein Monochord, das er aber Mensa nannte, und das nach allen Tönen eingetheilt und deshalb mit einem beweglichen Stege versehen war. Zu Werkmeisters Traktate „von der edlen Musik, Würde, Gebrauch und Mißbrauch" schrieb er als Vorrede „Vom rechten Gebrauch und Mißbrauch der Musik." Ob die 1692 zu Lüneburg gedruckten „Hebopfer od. Geistliche Lieder mit mehrentheils eigenen Melodien" von ihm sind, wie übrigens allgemein angenommen wird, ist noch nicht erwiesen. Nach seinem Tode (1754) erschienen aus seinem Nachlasse noch: Parabolische Musik, d. i. Erörterung etlicher Gleichnisse und Figuren in der Musik, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der heiligen Schrift den Musikverständigen gar deutlich abgemalt werden"; und „kurzer Entwurf von der Musik."

Nexus (lat.), deutsch: die Verbindung, das Band. Die Alten verstanden in der Musik darunter diejenige Setzmanier, in welcher die Töne abwechselnd sprung- und stufenweise auf einander folgten. Geschah diese Folge aufwärts, so hieß die Setzweise nexus rectus; umgekehrt nexus anacamptos und wechselsweise auf- und abwärts nexus circumstans. a.

Neyding, geb. 1722, gehörte zu den besseren Violin- und Harfenvirtuosen des ganzen vorigen Jahrhunderts, und lebte zu Erfurt, wo er über 40 Jahre lang das Amt eines Stadtmusikus verwaltete, und im Aug. 1788 starb. Auch hat er mehreres nicht Unbeachtenswerthe componirt, wie 6 Quartette und 6 Trios für die Harfe, und verschiedene Solos und Duette für Violoncell. Ob aber etwas davon gedruckt ist, können wir nicht sagen.

Ni, ist sowohl eine der Graunschen als der sog. Belgischen Solmisationssylben. S. Solmisation.

Nichelmann, Christoph, ward geb. zu Treuenbrizen am 13. Aug. 1717, und legte den ersten Grund zu seiner nachmals vielseitigen und großen musikal. Bildung u. Fertigkeit bei dem Cantor Bubel u. den beiden Organisten Schweinitz und Lippe, die ihn im Gesange und Clavierspiel unterrichteten. Dann schickte ihn 1730 sein Vater auf die Thomasschule zu Leipzig, wo er die Musik unter dem großen Seb. Bach und das Clavierspiel insbesondere

unter dessen Sohn Friedemann studirte. 3 Jahre lang blieb er in Leipzig. Nach der Zeit reiste er, vornehmlich um den Theaterstyl zu studiren, mit einem seiner Mitschüler nach Hamburg. Kaiser, Telemann und Mattheson hatten hier viel Einfluß auf ihn. 1738 kehrte er in seine Heimath zurück, und ging nach kurzem Aufenthalte daselbst nach Berlin. Die neue Organisation der Königl. Capelle und Oper hier 1740 gab ihm mannigfache Gelegenheit zu weiterer Ausbildung. Auch nahmen sich Quanz und Graun seiner an, unter welch Ersterem er nach Fux's Werke den Contrapunkt, und unter Letzterem die Vocalcomposition eifrig studirte. In diese Zeit fallen seine ersten bekannt gewordenen Compositionsversuche: 2 Theile Claviersonaten, die indeß erst später gedruckt wurden. Um sich eine dauernde Existenz zu sichern, weil sein Vater, der ihn bis dahin fortwährend unterstützt hatte, mittlerweile gestorben war, wandte er sich 1744 wieder nach Hamburg, um von da vielleicht nach London oder Frankreich überzugehen. Kaum aber war er daselbst angelangt, als er vom Könige von Preußen den Antrag einer Stelle in der Capelle zu Berlin erhielt. Er nahm denselben an und traf am 16. März 1745 wieder in Berlin ein, um als zweiter Cembalist in die Dienste des Königs zu treten. Unter den vielen Compositionen, die er in diesem Amte schrieb, verdient besonders das Schäferspiel angemerkt zu werden, wozu der König selbst 1747 die Ouverture und 2 Arien verfertigte. Ueberhaupt nahm der König alle seine Arbeiten stets sehr gnädig und beifällig auf, und das fesselte ihn an Berlin, und ließ ihn alle fernere Berufungen ausschlagen. 1749 schrieb er bei Gelegenheit des großen Streites über die französische und italienische Musik ein Werk über die Melodie, das indeß erst 1755 zu Danzig gedruckt wurde. Durch dasselbe hatte er einen neuen Streit hervorgerufen, den er aber durch die mit kritischem Scharfblicke abgefaßte Schrift „die Vortrefflichkeit des Hrn. C. Dünkelfeind (so hatte sich sein Gegner genannt) über die Abhandlung" ꝛc. zu seinem Vortheile beendigte. 1756 nahm er seinen Abschied aus des Königs Diensten und privatisirte seit der Zeit als Lehrer und Componist in Berlin, bis er gegen 1761 starb. Die zahlreichsten aller seiner Compositionen sind die Lieder, von denen mehrere auch in musikalischen Zeitschriften abgedruckt worden sind. Uebrigens behauptete N. seinen höchsten Künstlerruf immer als Clavierspieler und Contrapunktist. g.

Nicholson, Richard, war von 1595 an Baccalaureus und seit 1626 erster Professor der praktischen Musik an der Universität zu Oxford, früher aber Organist an dem dasigen Magdalenen-Collegium. Sein Tod fällt ins Jahr 1639. Unter seinem Nachlasse fand man besonders viele Madrigale, von denen auch eins in den Triumphs of Oriana abgedruckt ist.

Niclas, Marie Sophie, geboren zu Lettnang in Würtemberg 1761, war in ihrer Blüthezeit eine ausgezeichnete Sängerin. 1778, also als Mädchen von 17 Jahren betrat sie zum ersten Male das Theater in Stuttgart, und bildete sich so schnell, daß sie schon 1781 und 1782 eines durch ganz Deutschland verbreiteten Namens sich erfreute. 1784 führte sie ein vortheilhafter Ruf als erste Cammersängerin an den Markgräflich Schwedtschen Hof. Der wenig anstrengende Dienst, den sie hier zu leisten hatte, ließ ihr viel Zeit zu noch weiterer Ausbildung übrig, und sie benutzte dieselbe mit vieler Sorgfalt. Als der Markgraf 1787 starb, folgte sie einem Antrage nach Berlin. Das dasige Publikum vergötterte sie fast; gleichwohl aber trat sie bald von der Bühne ab, und sang nur noch in Concerten bei Hof oder auch in der Stadt. Ihre Stimme war ein wunderherrlicher Mezzo-Sopran. 1796 verheirathete sie sich an den damaligen Auditeur Troschel zu Berlin,

der nachmals aber als Accise- und Zollrath nach Südpreußen versetzt ward, und damit verschwand sie denn aus allem öffentlichen Leben, so daß sie für die Kunst schon von dem Augenblicke an als todt betrachtet werden muß.

Nicola, Carl, Königl. Cammermusikus zu Hannover, vortrefflicher Violinvirtuos und namentlich tüchtiger Vorspieler, ist geboren zu Mannheim 1797. Sein Vater, Peter Nicola, war an der dortigen Capelle angestellt und in seinen jüngeren Jahren ein ausgezeichneter Hoboist, dessen erste Gattin, eine in jeder Hinsicht edle und daher auch allgemein geschätzte Frau, sich als Sängerin am Nationaltheater, welches damals zu Mannheim existirte, auszeichnete, aber früh starb, in Folge zu großer, leidenschaftlicher Anstrengungen bei ihren Darstellungen, irren wir nicht im Februar 1795 und noch nicht einmal volle 28 Jahre alt. Der Sohn, unser Carl N., machte schon früh den Anfang im Violinspiele und gab unverkennbare Zeichen eines bedeutenden Talents. Ohngefähr von seinem 10. Jahre an ward Wendling sein Lehrer im Violinspiele, und bei Gottfried Weber, der bekanntlich früher in Mannheim lebte, studirte er die Composition. Von den Arbeiten, die er unter dieses tüchtigen Theoretikers eigner Leitung verfertigte, ist uns keine bekannt geworden; schwerlich aber hat sein Talent schon damals die Richtung erhalten, in welcher es jetzt so Ersprießliches hervorbringt, wir meinen zur Liedercomposition, die nach dem, was wir Dahingehöriges von ihm besitzen, uns sein eigentlichster und dankbarster Beruf zu seyn scheint. Es sind mehrere Lieder von Uhland und Grüneisen, und eine Scene für Sopran mit Begleitung des Pianoforte, einige andere Lieder und Gesänge, von denen 1826 ein Heft bei Breitkopf und Härtel erschien. Solche Kleinigkeiten sie auch auf den ersten Bick zu seyn scheinen, ein so tiefes Gepräge künstlerischer Begeisterung tragen sie an sich, und stehen N's Instrumentalsachen, z. B. seinen Sonaten für Clavier und Violine, und selbst seinen Orchester-Ouverturen, von denen er eine zu dem Trauerspiele „Anna Boleyn" schrieb, unstreitig weit voran. Für die Vocalcomposition — das bleibt immer das Resultat eines Vergleichs — trägt er alle Elemente in sich. Kehren wir aber zu seiner Geschichte zurück. Nachdem er eine Reihe von Jahren in Mannheim als Hofmusikus angestellt gewesen war, erhielt er 1821 einen ehrenvollen Ruf nach Stuttgart, und 1823 nach Hannover, wo er denn auch in diesem Augenblicke noch in dem Theater-Orchester als Vorspieler wirkt, und nur in seinen Freistunden, je nachdem ihn seine Stimmung dazu auffordert, der Composition lebt. Clavier spielt N. nur so viel als er zur Begleitung hie und da und zur Composition nöthig hat. Sein Hauptinstrument ist Violine; doch liegt es nicht in seinem ernsten, tiefen und — wie er ihn von seinen Eltern erbte — edlen Charakter, auf den Glanz einer bloßen Außenseite einen sonderlichen Werth zu legen, und so fühlte er sich auch nur selten aufgefordert, in öffentlichen Productionen seine Fertigkeit auf dem Instrumente geltend zu machen. Zwei Psalmen für eine Singstimme und Pianoforte sind noch Manuscript, wie auch mehrere Kleinigkeiten für Pianoforte allein. Seine gedruckten Werke erschienen ziemlich sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. A.

Nicolai, David Traugott, geboren zu Görlitz am 24. Aug. 1733, war einer der größten Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts. Unter der Leitung seines Vaters, Benjamin Traugott N., der Organist an der Peterskirche zu Görlitz war, machte er so zeitige und schnelle Fortschritte in seiner Kunst, daß er schon als Knabe von 9 Jahren die schwersten Seb. Bachischen Compositionen fertig spielte und nicht selten den sonntäglichen Dienst für seinen Vater versah. Auch besaß er viel Talent zur Mechanik, das er in

allerhand Versuchen im Instrumentenbau entwickelte. Ohne alle Anweisung und Hülfe verfertigte er sich in seinem 16. Jahre eine Tastenharmonica. Besonders aber auf den Orgelbau verwandte er dasselbe mit vieler Lust und großem Fleiße, so daß er sich in der That bedeutende Kenntnisse darin erwarb. Nachdem er das Gymnasium zu Görlitz absolvirt hatte, besuchte er von 1753—1755 die Academie zu Leipzig. Musik blieb indeß immer sein Lieblingsfach, und er spielte daher auch in Leipzig fleißig Orgel. Durch Hasse, der ihn in der Paulinerkirche hörte und bewunderte, verbreitete sich sein Ruhm. Mehrere Anträge ergingen an ihn; allein er schlug sie aus in der Hoffnung, einmal in seiner Vaterstadt angestellt zu werden, und das geschah denn auch 1755, wo ihn der Churfürst von Sachsen zu seinem Hoforganisten ernannte, und er zum Nachfolger seines Vaters an der Peterskirche zu Görlitz erwählt wurde. Weit und breit galt er sein ganzes Leben hindurch als Autorität in Allem, was Orgelspiel und Orgelbau betraf. In Ersterem war er ein allgemein anerkanntes Muster, in Letzterem ein vollgültiger Richter. Seine größte Kraft bestand in der freien Fantasie auf der Orgel. Zur Composition fühlte er sich selten hingezogen. Einige sehr schwierige Orgelfugen und leichtere Clavierſonaten sind das Einzige, was er geschrieben hat. Thätiger war er in der Mechanik. Eine zweite und verbesserte Tastenharmonika, welche er bauete, befindet sich noch jetzt bei seiner Familie. Sein ältester Sohn, Carl Samuel Traugott, mußte nach seinem Willen die Rechte studiren, wandte sich später aber auch zur Musik und ward ihm 1795 adjungirt, weil er Kränklichkeiten halber seinen Dienst nicht mehr regelmäßig versehen konnte. Sein Tod erfolgte aber erst am 20. December 1799, worauf benannter Sohn definitiv zu seinem Nachfolger ernannt wurde.

Nicolai oder Nicolaus, Elias, s. Amerbach.

Nicolai, Johann Georg, starb gegen 1790 als Stadtorganist zu Rudolstadt, als welcher er daselbst eine lange Reihe von Jahren, und mit dem Rufe eines vorzüglichen Orgelspielers, gelebt hatte. Von seinen Compositionen werden besonders seine Choralvorspiele gerühmt. Sein Sohn und Schüler, Johann Gottfried, welcher unsers Wissens noch jetzt als Geistlicher in Rudolstadt lebt, galt in seiner Jugend für einen sehr fertigen Clavierspieler und überhaupt gründlich gebildeten Musiker. Von 1794 bis 1797 studirte derselbe zu Jena; dann lebte er ein Paar Jahre zu Offenbach a. M., wo er mehrere Clavierſonaten mit Violinbegleitung von seiner Composition herausgab, und zum öftern als Virtuos sich hören ließ. Um 1802 ward er Hauslehrer bei dem Geheimen Rath von Stockum zu Nürnberg, und endlich wieder nach seiner Vaterstadt berufen. 1816 schrieb er in die Leipz. allgem. musikal. Ztg. eine interessante Abhandlung über das Contrabaßspiel.

Nicolai, Johann Gottlieb, geboren zu Groß-Neundorf bei Gräfenthal am 15. October 1744, war Anfangs längere Zeit Concertmeister in Münster, von 1780 an aber Concertdirector und Organist an der Michaeliskirche zu Zwoll, wo er Anfangs des Jahres 1801 starb. Er war einer der beliebteren Componisten seiner Zeit im leichteren gefälligen Style. Man hat von ihm noch die beiden Operetten: „der Geburtstag“ und „die Wilddiebe“; die große serieuse Oper „Jolanta“, und dann eine Menge Clavier- und Violinsachen (Quartette, Trios, Sonaten ꝛc.), auch Einiges für den Fagott (ein Paar Concerte und Duos).

Nicolai, Otto, geboren zu Berlin 1809, ist ein Schüler von Bernhard Klein, und neben seiner Virtuosität auf dem Claviere und auch der

Orgel derzeit einer der beliebtesten und wirklich auch genialsten Liedercomponisten. Unter des großen Klein's Leitung machte er die gründlichsten Studien in der Kunst und erwarb sich so, außer den gewöhnlichen technischen Fertigkeiten, eine überhaupt gediegene musikalische Bildung. Von 1831 an war er ziemlich fortwährend in der Vocalcomposition thätig, und einige Sammlungen wohlgelungener Lieder, mehrere Cammerduette, und eine brillante Concertarie, die er für Gustav Nauenburg während dessen Aufenthalte in Berlin componirte, machten ihn bald auch unter dem größeren Publikum bekannt. Mehrere Orchester-Compositionen sind noch Manuscript und erst vor dem kleineren Kreise befreundeter Umgebung zu Gehör gekommen. 1835 unternahm er, zur Vollendung seiner künstlerischen Studien, mit dem Titel eines Musikdirector, womit ihn das Königl. Preuß. Ministerium beschenkte, eine Reise nach Italien. Längere Zeit hielt er sich in Rom auf, und dort auch verfaßte er die lesenswerthe Abhandlung „Italienische Studien", womit er in der neuen Leipz. musikal. Zeitschrift eine Laufbahn als Schriftsteller zu eröffnen versuchte. In diesem Augenblicke (April 1837) ist er noch nicht wieder aus Italien zurückgekehrt, lebt indeß nicht mehr in Rom, sondern in Mailand.

Nicolai, Gustav, mit dem vorhergehenden nicht verwandt, derzeit Auditor bei der Königl. Leibgarde zu Berlin, ward geboren daselbst um 1796, und erhielt in seiner Jugend die sorgfältigste Erziehung, also auch in der Musik wenigstens so viel Unterricht, als zum guten Tone gehört. Doch blieb sie ihm immer nur Nebensache, da er sich den juridischen Studien gewidmet hatte, die er in Halle und Berlin vollendete. Endlich 1829 trat er mit dem zweibändigen Romane „die Geweihten oder der Cantor von Fichtenhagen" als musikal. Schriftsteller hervor. Hatte er in seiner Jugend auch schon einige Kleinigkeiten componirt, so waren diese doch längst vergessen, und es fiel daher, in gewisser Beziehung, jener Roman wie ein Meteor vom dunkeln Himmel auf die musikalische Erde. Die Art und Weise, wie er die blinden Verehrer Mozarts darin lächerlich zu machen sucht, zog ihm gewaltige Widersacher zu, und die geniale Einseitigkeit für Spontini und Löwe, die er darin ausspricht, erleichterte denselben einen Sieg, dessen Genuß er nothwendig verbittern zu müssen glaubte; und so schrieb er zu dem Ende „Arabesken für Musikfreunde" (2 Bde. Leipz. 1835), in welchen er übersprudelt von Verunglimpfungen der edlen musikal. Kunst, so daß er sich nicht begnügt, sie eine armselige Kunst zu nennen, sondern ihr sogar Immoralität vorwirft. Selbst für den nur Halbkundigen bedarf es wohl keiner Nachweisung, was für Waffen N. damit ergriffen hatte. Wie die Beschreibung seiner Reise nach Italien, die er 1834 machte, mußte natürlich auch dieses Buch ihm viele Verdrießlichkeiten bereiten. Indeß trat er 1836 selbst mit zwei theilnahmswerthen Compositionen auf, der Ballade „das Mädchen am Ufer" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, u. „Sängerfahrt" von E. Schulze (ebenso), und bewies damit, daß es ihm nicht so gar Ernst gewesen ist, wenn er in seinem paradoxen Musikfeinde sich selbst zu überreden suchte, alles Componiren sey ein dem Manne unanständiges Werk. Auch hatte er ja früher schon viel mehr und Größeres in Noten gesetzt, wenn es auch nicht zu allgemeinerer Kunde gelangte. Besondere Erwähnung verdient N. hier indeß noch als glücklicher Dichter musikalischer Texte. Das Gelungenste, was er in dieser Beziehung geliefert hat, ist „die Zerstörung Jerusalems", die bekanntlich Löwe in Musik setzte. Dr. Sch.

Nicolaus, Elias, s. Amerbach.

Nicolini, Nicolino, hieß eigentlich Grimaldi, Nicolini — wie er

übrigens allgemein genannt wurde, hatte man aus seinem Vornamen gebildet. Er war aus Venedig gebürtig und ein zu seiner Zeit weltberühmter Contraltist und Acteur aus der ältern Schule des Latilla. 1710 kam er nach London und sang in Händels erster Oper „Rinaldo" mit unbeschreiblich großem Beifalle. Damals verfertigte er auch die Texte zu den beiden Opern „Hamlet" und „Hydaspes." 1718 war er in Neapel, um ebenfalls in Händels „Rinaldo" zu singen. 1726 traf ihn Quantz zu Venedig. Zu dieser Zeit hatte aber seine Stimme schon abgenommen und man bewunderte hauptsächlich nur noch sein Spiel. Zum Venetianischen Cavalier erhoben, verließ er nun seine Vaterstadt auch nicht wieder. Wann er aber gestorben ist, findet sich nirgends angegeben.

Nicolini, Giuseppe, geboren 1768 zu Piacenza, Sohn, Schüler und Nachfolger des dortigen Capellmeisters Omobono N., studirte 7 Jahre unter den Meistern Monopoli und Contumazzi zu Neapel im Conservatorio di S. Onofrio und begann 1793 in Parma seine theatralische Laufbahn mit also günstigem Erfolge, daß er mehrere Jahre hindurch zu Italiens beliebtesten Componisten gezählt wurde, besonders so lange der Sopranist Velluti florirte, für welchen er die meisten Hauptparthien setzte. Die bekanntesten seiner Bühnenwerke sind folgende: „la famiglia stravagante", „il Principe spazzicamino", „i Molinari", „le nozze campestri", „l'Artaserse", „la Donna inamorata", „Fines sommo Sacerdote", „Alzira", „la Clemenza di Tito", „i due fratelli ridicoli", „il Bruto", „Gli Sciti", „la Passione di Gesu Christo" (Orat.), „il trionfo del bel Sesso", „Indativo", „i Baccanali di Roma", „i Manli", „la Selvaggia", „la Fedra", „il geloso sincerato", „Geribea e Felamone", „gl'incostanti nemici delle donne", „Abenamet e Zoraide", Trajano in Dacia", „le due gemelle", „Coriolano". „Dario Itaspe", „Angelica e Medoro", „Abradate e Dircea", „Quinto fabio Rutiliano", „le Nozze de Morlacchi", „la casa dell' Astrologo", „la Feudataria", „Carlomagno", „Adolfo", „Balduino", „l'iva d'Achille", „il Conte di Lenosse", „Annibale in Bitinia", „la presa di Granata", „l'Eroe di Lancastro", „Aspasia ed Agide", „Teuzzone", „Ida d'Avenel", „la conquista di Malacca", „Cesare nelle Gallie", „Wittekind", „il Trionfo di Cesare." Als Rossinis Glücksstern immer mehr zu flimmern anfing, da verdunkelte allmählich sich N's Glanz und seine wärmsten Freunde sogar tadelten ihn, daß er, aus unzeitiger Furcht, seine früher rechtlich solide Selbstständigkeit verlassen, und ebenfalls ein Proselit des leichtfertigen Reformers geworden sey. Von Kirchenwerken existiren gegen 30 Messen, 2 Requiems, an 100 Psalmen, Motetten, Misereres ꝛc., außerdem für die Cammer mehrere Sonaten, Quartette, Gesänge, Cantaten und verschiedene Instrumental-Compositionen. Nicolini lebt in diesem Augenblicke noch als Capellmeister in Piacenza; ist indessen in der Kunst wenig mehr thätig. Den größten, einen wahrhaft europäischen Ruf hatte einst seine Oper „i Baccanali di Roma". Ihre erste Aufführung fand in Mailand statt. 18.

Nicolini, Filippo, berühmter italienischer Tenorist, starb im besten Mannesalter nach einer kurzen Krankheit 1834 zu Turin, wo er mehrere Jahre an dem Teatro Carignano angestellt und immer ein Liebling des Publikums gewesen war. Er stammte aus einer angesehenen adeligen Familie zu Venedig, und hatte einen schönen starken Körperbau, ziemliche Geistesbildung und eine große Leidenschaft für Musik. Seine Stimme war höchst angenehm, voll und umfangreich. Als er sich der dramatischen Kunst widmete, sang er zuerst auf den Theatern zu Neapel und mit gutem Erfolge. Dann machte er eine Reise nach Petersburg, wo man ihn fast vergöttert haben soll. In Deutschland trat er unsers Wissens nicht oder doch nur an sehr wenigen

Orten auf. Nach Italien zurückgekehrt sang er erst auf der Bühne zu Mantua, dann ward er in Piacenza engagirt, und endlich kam er nach Turin, wo sein Verlust allgemein betrauert ward. 17.

Nicolo, s. Isouard.

Nicolo, hieß auch ein altes Blasinstrument, das eine Gattung von Pommer (s. d.) oder Bombard bildete, und sich von dem gewöhnlichen Pommer nur dadurch unterschied, daß es nur eine Klappe hatte und sein Umfang sich vom kleinen c bis zum eingestrichenen g erstreckte.

Niederlande — Niederländische Musik. Ueber die Musik des christlichen Alterthums, wie über die Musik des Mittelalters hält sich noch immer so manche Dunkelheit, deren Nachtmantel in einer übersichtlichen Darstellung des Zustandes und des Fortganges der Tonkunst nur spärlich gelüftet werden kann, da der zugemessene Raum die Licht gebenden Beweise nicht nach allen Seiten hin versenden darf. Auch die frühesten Zeiten der Niederländischen Musik liegen noch nicht so klar vor Augen, daß ohne mühevolle und schwierige Hervorförderungen aus dem Moder der Gräber etwas im Lichte Stehendes und Beharrendes gegeben werden könnte. Es bleibt daher nichts übrig, als von dem noch näher zu Beschauenden der ersten Anfänge der neueren Tonkunst anzuzeigen, wie weit wir noch zur Zeit darin gediehen sind, wobei zugleich die Andeutungen nicht übersehen werden dürfen, die uns nicht allein auf die noch herrschenden Dunkelheiten aufmerksam machen, sondern uns auch auf das Wahrscheinliche hinweisen, dessen Dämmerung dem hellen Tage stets vorausgehen muß. — Der älteste Schriftsteller unter den gekannten, der uns einen Versuch mehrstimmiger Musik in zu gleicher Zeit ertönenden verschiedenen Intervallen vor die Sinne stellt, schrieb seinen Discantus oder sein Organum in den Niederlanden. Es ist Hucbald (s. d.), Mönch aus St. Amand in Flandern, welcher 930, alt und lebenssatt, das Zeitliche gesegnete. Waren auch seine harmonischen Zusammenstellungen für uns sonderbar und unerquicklich genug, da er nur stets in gerader Bewegung Quarten oder Quinten mit Octaven verband, welchen Zusammenklang er ausdrücklich angenehm nennt, so kann er doch kaum, selbst in diesen geringen Anfängen, als Erfinder einer solchen Quasi-Harmonie angesehen werden, weil er sich selbst nicht als solchen in seinen Schriften bezeichnet. Man sieht aber doch, daß dieser rohe Anfang einer harmonischen Zusammenfügung verschiedener Töne, der kaum einfacher gedacht werden kann (es wäre denn die Hinzufügung bloßer Octave, die sich in den allerältesten Zeiten bereits finden mußte), sich weit eher in den Niederlanden als in Italien geschichtlich wahr nachweisen läßt. Daß Hucbald's Versuch unter den Mönchen wenigstens nicht ohne Einfluß geblieben ist, sieht man schon daraus, daß ihn der italienische Mönch Guido von Arezzo im 11ten Jahrhunderte kennt, ihn in der Hauptsache treu beibehielt und nur Weniges änderte, nicht besserte, sobald wir auf das Harmonische und nicht etwa auf eine Erleichterung des Unterrichts im Gesange Rücksicht nehmen (s. Guido von Arezzo). — Ist es nun auch kaum denkbar, daß nach solchen frühzeitigen Anregungen das Weiterbilden der Musik im 11., 12, und 13ten Jahrhunderte in den Niederlanden gänzlich unbeachtet geblieben seyn sollte; ja finden sich auch einige Andeutungen, daß die Tonkunst selbst in den für die Kunstgeschichte dunkeln Jahrhunderten hier beachtet und gefördert worden ist, so ist doch Alles, was bis jetzt dafür nachgewiesen werden kann, nicht von solcher Bedeutung, daß ich mich in einer Uebersicht lange dabei zu verweilen genöthigt sehen könnte. Merkwürdig ist jedoch die Nachweisung, daß im 11ten Jahrhunderte der gregorianische Kirchengesang in den Nieder-

landen gepflegt worden war, u. daß man damals behauptete, ihn dort in der größten Reinheit zu besitzen. Man denke nur an den Mönch Turstin aus Caen, den Wilhelm der Eroberer zum Bischof von Glastonbury erhob, wo er sich äußerst mühete, den reinern, in den Niederlanden herrschenden Kirchengesang dort einzuführen (man vergl. England S. 595). Praktisch ist also der Mönchsgesang in den Niederlanden zuverlässig in Ansehn geblieben, ja man suchte eine gewisse Ehre darin, sich im Festhalten am rein Kirchlichen, d. h. an der von Gregor M. eingeführten oder verordneten Art, auszuzeichnen. Vielleicht war es eben dieses Festhalten, was in jenen Jahrhunderten jedem neuen Versuche und jeder Weiterbildung sich entgegenstemmte. So viel ist wenigstens gewiß, daß kein Fortschritt in der harmonischen Kunst den Niederländern in den genannten Jahrhunderten nachgerühmt werden kann, während andere Völker theils im Volksthümlichen theils im Theoretischen der Tonkunst bedeutend genug aufhalfen. In den Entdeckungen u. Grundsätzen, die zur Einführung und Vorwärtsbildung der Mensural-Musik nothwendig waren, haben sich die Niederländer nicht hervorgethan; dieser Ruhm bleibt vorzüglich den Deutschen, da auf die ältesten bis jetzt vorhandenen Tractate Franco's von Cöln alle übrigen dem Wesentlichen nach gebaut worden sind. Werden auch aus späteren Zeiten niederländische Namen und Titel schriftlicher Abhandlungen angeführt, woraus sich ergiebt, daß sie an den theoretischen Forschungen anderer Völker nicht ohne Antheil geblieben sind, so folgten sie doch jenen erst nach und sind überhaupt für unsern Zweck darum nicht wichtig genug, weil bis jetzt von diesen (spätern) Schriften der Niederländer nichts Bedeutendes veröffentlicht worden ist. Bloße Namen sind uns nichts nütze, weshalb wir sie übergehen. Eben so deuten wir es uns nur an, daß auch in den Niederlanden mindestens seit der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts praktische Versuche im mehrstimmigen Satze, der aus dem freien Discantus hervorgegangen war, gemacht worden seyn müssen. In den dortigen Bibliotheken liegt zuverlässig noch Manches vergraben, was uns hierüber erwünschten Aufschluß geben würde. Ist es aber auch, wenn gleich durch nur wenige Beispiele, gewiß, daß der mehrstimmige Satz im 13ten Jahrhunderte, gegen die Proben von Hucbald und Guido gehalten, schon wackere Fortschritte gemacht hatte, so wenig sie jetzt uns auch behagen können, so fehlen uns doch vor der Hand schriftliche Beweise vom Fortgange der harmonischen Kunst in den Niederlanden. Was noch fehlt, wird und muß sich finden, wenn es nur einigermaßen glücklich geht, denn aus dem sogleich folgenden Gewissen und Zuverlässigen muß schlechthin gefolgert werden, daß die Niederländer jener Zeit mit andern Völkern mindestens gleichen Schritt in der Pflege der harmonischen Kunst gehalten haben, sobald nur der Satz nicht umgestoßen werden kann, daß in der Natur nichts sprungweise, sondern Schritt für Schritt geschieht. Auf diesen Satz hatte ich bereits das nothwendige Vorhandenseyn einer harmonischen Schule vor der Ockenheimschen, ja mehrere solcher Schulen gegründet, bevor sie mit Gewißheit geschichtlich nachzuweisen waren. Sie haben sich nun gefunden, sind außer allen Zweifel gesetzt. Eben so wird sich auch das noch Fehlende finden. Naturgesetze täuschen nicht, scheinen nur nicht überall bestimmt genug aufgefaßt und angewendet zu werden, woraus der Unglaube hervorgeht, bevor uns die Beweise in den Händen liegen. Der Glaube soll jedoch stets und überall zum verständigen Suchen und zum vernünftigen Streben aufreizen, damit wir erlangen und als Gewißheit festhalten, was früher nur vernünftiges Hoffen seyn kann. So verhält sich die Sache bis jetzt auch noch in der harmonischen Kunst der Niederländer vor den Glanzzeiten des Dufay. Dieser

Guilelmus Dufay (oder Du Fay) selbst gehörte noch vor Kurzem so sehr unter die ungewissen Männer der Tonkunst, daß K. G. Kiesewetter in seiner Preisschrift „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (Amsterdam 1829), ihn übergehen und die große musikalische Periode derselben erst mit Ockenheim beginnen lassen mußte. Bei dieser Gelegenheit und in der Beurtheilung des 4ten Bandes der Schrift von Frdr. Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" war es, als ich die Behauptung hinstellte, daß vor Ockenheim wenigstens noch 2 namhafte Kunstschulen vorhanden gewesen seyn müßten, was auch schon in der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik (Breitkopf und Härtel 1834) von Kiesewetter S. 47 zugestanden wurde. Denn kurz darauf wurde durch des Abbe Baini's Werk „über Palestrina" die contrapunktische Schule vor Ockenheim, nämlich zu den Zeiten des genannten Dufay außer allen Zweifel gesetzt. Baini weiset nach, dieser Guillaume Du Fay war Capellmeister und Tenorsänger der päbstlichen Capelle von 1380 bis 1432, nennt ihn einen durch große Verdienste in der Geschichte der Kunst verewigten Mann, den er in die erste Epoche setzt, aus welcher dem Archive noch contrapunktische Musikstücke übrig geblieben sind. Man hat also das Wirken Dufays zu früh angegeben, wenn man ihn um die Mitte des 14ten Jahrhunderts setzt; auch ist mehr als ein 6stimmiger Canon von seinen Arbeiten bis auf unsere Zeit gekommen. Baini rühmt ihn noch als den Erweiterer der Guidonischen Gamma, so daß Dufay zu den 20 (oder 21) Tönen des Guido noch 2 Octaven hinzugefügt haben soll, eine in den tiefen, die andere in den hohen Tönen, woraus für die Orgel, wie für die übrigen Instrumente und den Gesang ein großer Vortheil erwuchs. Es wird jedoch sogleich hinzugesetzt: Wir halten jedoch den Dufay nicht sowohl für den Erfinder dieses vergrößerten Diapason, als vielmehr für den ersten, welcher davon beim Componiren Gebrauch machte. Aber auch diese Angabe stimmt nicht mit den alten Nachrichten über ihn jederzeit überein, da Adam von Fulda nur von dem F spricht, das Dufay im Basse noch zu dem Gamma des Guidonischen Systems setzte, womit auch der Umfang aller Dufay'schen 4stimmigen Compositionen, die uns vorliegen, übereinstimmt. Sie halten sich sämmtlich in dem Umfange von F bis 2gestr. e, bedienen sich also keiner großen Erweiterung der Gamma, die auch, sehr richtig, den Namen einer Erfindung keineswegs verdienen würde. Ist nun aber auch Dufay bis jetzt allerdings der Mann, welcher es, seiner vorliegenden Compositionen wegen, verdient, der Vor-Ockenheimschen Epoche des Contrapunkts an die Spitze gestellt zu werden, von 1380—1432, wie es von Kiesewetter in seiner angeführten Geschichte geschehen ist, wo uns auch Proben seiner Compositionsweise mitgetheilt worden sind, so darf dies doch nicht so verstanden werden, als ob Dufay deshalb für den Urheber und ersten Lehrer dieser Art des Contrapunkts angesehen werden sollte, wogegen sich der Verf. jener Geschichte mit Recht ausdrücklich verwahrt, sondern nur darum, weil Dufay der uns bekannte älteste und berühmteste Meister dieser Schule genannt werden muß, in dessen Weise noch lange, selbst noch zum Theil in der folgenden Epoche, von manchen Tonsetzern gearbeitet wurde; im Grunde also deshalb, weil uns die Kunstgeschichte jener Zeit noch immer nicht so weit bekannt ist, daß wir den eigentlichen Ursprung dieser Dufayschen Satzweise genau anzugeben im Stande sind. Aus Mangel an hinlänglichen Nachweisungen müssen wir also auch diese Schule contrapunktischer Satzart bis jetzt noch für eine niederländische annehmen, da in den neuesten Zeiten bewiesen wurde, daß Dufay kein Franzos war, wie man ihn gewöhnlich dafür zu halten pflegte, sondern ein Niederländer. Hr. Fétis hat nämlich dargethan, daß Guill. Dufay zu

Chymay im Hennegau geboren wurde. Merkwürdig ist es, daß sich in den Compositionen dieses Mannes, die man ja in der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik von Kiesewetter nachsehen mag, vor der Hand die meisten (unausgefüllten) Noten zuerst vorfindet, wodurch das Mensuralsystem erst seine Vollendung erhielt. Der Contrapunkt selbst ist so beschaffen, daß man ihn durchaus rein nennen kann, so daß Arbeiten nach Kiesewetter noch jetzt mit Vergnügen gehört werden können, sobald man die noch nicht geschriebenen ♯ und ♭ an den gehörigen Orten hinzusetzt. Die Dissonanzen heißt es, erscheinen theils im Durchgange und zwar im regelmäßigen; desgleichen kommen schon dissonirende Accorde als Verzögerungen eines consonirenden Accordes vor, stets gehörig vorbereitet und aufgelöst; die Cadenzen sind dieselben, wie später, nur zuweilen mit einer sonderbaren Wechselnote, nämlich der Sechste, als $\frac{\overline{c}\ h\ a\ |\ \overline{c}}{d\ \ \ \ \ c.}$ was bis ins 16te Jahrhundert blieb, von wo es veraltete. Gewöhnlich ist der Contrapunkt über einen Choral oder ein weltliches Lied (über einen Tenor) gesetzt und nur zuweilen auf freie Erfindung. Augmentationen und kurze Canons all ottava sind schon da, nur fand Kiesewetter noch keinen eigentlich fugirten Styl. Die meisten Sätze sind 4stimmig, seltener 3- und 5stimmig, das Duo kommt nur in einzelnen Theilen vor. Als Zeitgenossen dieser Vor-Ockenheimschen Schule der Niederländer werden noch genannt Brusart, Binchois (Egidius), Eloy (Eligius), und Vinc. Fougues. Nach diesen Beschreibungen dürfte sich mancher Leser doch zu viel Gewandtes und Wirkungsvolles von der harmonischen Kunst dieser Männer vorstellen, welche allerdings weit vorzüglicher ist, als z. B. die Harmonisirung eines Adam de la Hale, von dessen 3stimmigen Sätzen in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. manche Probe und erst neuerlich eine Motette geliefert worden ist. Etwas noch Unbehülfliches im Satze, eine Steifheit der Stimmführung, eine gewisse Gleichförmigkeit in den Fortschreitungen wie einen Mangel an geschmackvoller Erfindung, werden die Allermeisten den Leistungen jener Zeit kaum absprechen können, wenn sie auch dies Alles mit uns ganz in der Ordnung finden und einen sehr wackern Fortschritt der harmonischen Kunst mit Vergnügen zugestehen werden. Rechnen wir die Freude über solche Aufspürungen und den Nutzen, der uns aus genauer Geschichtserkenntniß hervorgeht, den wir jedoch sehr hoch anzuschlagen haben, ab, so werden wir durch diese Beispiele im Ganzen doch nur hauptsächlich eine neue Bestätigung des Satzes erkennen, daß keine Kunst langsamer, ich möchte sagen, einseitiger vorgeschritten ist, als eben unsere mehrstimmige Musik, die in anderen Künsten kein Vorbild hatte und Alles aus dem Innern des menschlichen Wesens schöpfen mußte. Wir werden zugleich darin gewahr, daß vor Allem erst der Verstand mit sich selbst im Klaren seyn und von allen Seiten seine Herrschaft auf diesem Felde der Kunst befestigt haben mußte, ehe daran zu denken war, daß das Gefühl frei und ungehindert im Reiche der Töne walten konnte. Wir werden es daher nicht für ein Unglück, sondern im Gegentheile für eine unerläßliche Nothwendigkeit anzusehen haben, daß die Tonkunst zuvörderst von Seiten des Verstandes gefaßt und folglich erst theoretisch und durch die Theorie in verstandesgemäßen Versuchen praktischer Art vorwärts gebildet wurde, ohne welche sie, da sie in der Natur selbst kein gegebenes Vorbild findet, gar nicht seyn, gar nicht werden konnte. Es mußte schlechthin erst eine gehörig bestimmte und bequeme Tonschrift erfunden und unter den Gebildeteren verbreitet worden seyn; man mußte mit der Theorie von der Mensur gehörig zu Stande gekommen seyn u. wenigstens einige bestimmte Regeln einer haltbaren Vielstimmigkeit (Harmonie) sich ge-

bildet haben, ehe im Praktischen nur etwas erträglich Harmonisches zu Tage gefördert werden konnte. Je mehr Scharfsinn dazu gehörte, desto mehr mußte dies Alles lange genug vorzugsweise eine Arbeit des Verstandes bleiben, die das Gefühl anfangs um so mehr ausschloß, je mehr Geheimnißkrämerei mit der harmonischen Kunst getrieben wurde, wodurch die Eingeweihten in die geheim gehaltene Lehre zum Stolz verleitet wurden, der stets kalt macht. Die harmonische Verstandes-Musik mußte also nothwendig erst ihren Gipfel erreicht haben, ehe das Gefühl in sie aufgenommen werden konnte. Wir haben es daher nicht für ein Unglück, nicht für einen Unheil weissagenden Umstand anzusehen, wenn in der neuen, harmonischen Tonkunst des Mittelalters die Theoretiker früher da sind, als die Praktiker, sondern für eine Nothwendigkeit eines Bildungganges, der auf andere Weise zu gar nichts Gutem geführt hätte, einzig aus dem Grunde, weil die harmonische Musik kein Vorbild in der Natur findet, sondern sich einzig aus Verstandesbeobachtungen, die freilich überall an einzelnen Erscheinungen in der Wirklichkeit eine Veranlassung finden müssen, zusammenstellen muß und zwar so lange, bis etwas Haltbares zusammengereiht erscheint, das zunächst dem Verstande und, ist dieser befriedigt, auch dem Gefühle genügt. Alle anderen Künste haben es hierin leichter, als die Tonkunst, die sich deshalb auch am langsamsten heranbilden mußte. Desto mehr hat die Tonkunst den Niederländern zu verdanken, welche sie im Verstandesmäßigen des Contrapunktischen immer mehr emporhoben. Das ist, wie wir nun mit Zuversicht wissen, Schritt für Schritt geschehen, wie es in allen menschlichen Dingen geschieht. Es war nothwendig, nach der Ordnung der Natur, daß die so genannt Dufay'sche Epoche der Ockenheimschen voranging, so wenig das auch noch vor Kurzem nicht unbedeutende Männer zugeben wollten. Ungefähr von 1450 an trat die Epoche Ockenheims (s. d.) ins Leben, die mit größeren Künstlichkeiten des Contrapunktes sich auszuzeichnen strebte. Mit den Erweiterungen harmonischer Gewandtheit, welche die frühere Periode besaß, nicht mehr zufrieden, suchte Ockenheim neue, scharfsinnigere Verwebungen in den harmonischen Stimmführungen; Augmentationen, Diminutionen, Imitationen und Conversionen vermehrten sich ungemein; man erfand neue und sehr verschiedene Arten von Canons, und der Fugenstyl wurde nun erst im eigentlichen Sinne des Worts ins Daseyn gerufen. Man legte sich freiwillig vielfachen Zwang auf, führte in den künstlichsten Verknüpfungen hartnäckig eine einmal ergriffene Figur mit größter Strenge durch, um seinen Scharfsinn so hervorstechend als möglich zu zeigen. Die musikalischen Räthsel wurden zum Lieblingsgegenstande der Componisten und man fand ein großes Vergnügen in Hervorbringung und Entzifferung derselben. Das Alles muß zugestanden werden; es geht sichtlich aus den meisten uns noch übrig gebliebenen Compositionen dieses Hauptes der zweiten niederländischen Schule hervor. Wenn aber nicht Wenige späterer Jahrhunderte diese vermehrten Künstlichkeiten des Tonsatzes tadeln, so stimme ich nicht im Geringsten damit überein. Vielmehr erachte ich es für ein Glück, das der Tonkunst zu Theil wurde, indem der Weg der Verstandesspeculation erst ausgemessen werden mußte, damit man Alles in seine Gewalt bekam, was auch selbst von Spitzfindigkeiten aller Art sich ersinnen lassen wollte. Die innere, wenn auch kalte und steife Kraft harmonischer Zusammenfügungen mußte dadurch außerordentlich gewinnen; nur durch solchen sich selbst aufgebürdeten Zwang erhob man sich zum Herrn über die Form und gewann den Sieg über die widerstrebendsten Hinderungen einseitiger Ungelenkigkeit, nahm zu an Reichthum wundersamer, wenn auch zuweilen wunderlicher Combinationen, die Fülle harmoni-

scher Gewalt rundete sich nothwendig dadurch immer mehr ab und der freiwillig übernommene Zwang, auf den man sich etwas zu Gute that, weil man ihn sich selbst als einen Ruhm des Scharfsinns anrechnete und anrechnen durfte, führte durch die Noth unbeugsamer Consequenz zwar wohl auf mancherlei Unfruchtbarkeiten, aber auch auf neue, haltbare und fördernde contrapunktische Gesetze, deren Licht eine weitere offenere Gegend erleuchten und endlich zu einer Freiheit führen mußte, die um so mehr beglückte, je mehr sie auf die klarsten Forderungen gesetzlicher Denkkraft sich gründete. Man hat daher gar nicht nöthig, wie es von der andern Seite nicht selten geschehen ist, das Steife eines weit mehr dem Verstande als der Empfindung zugehörenden Erfindungsspiels jener Zeit der Niederländer dadurch in Schutz zu nehmen, daß man uns sagt, die nächste Folgezeit habe auf diese Verstandesspielereien zu großen Werth gelegt und uns darum vorzüglich dergleichen Künstlichkeiten aus jener Epoche erhalten, die weniger auffallenden, aber empfindungsreicheren Compositionen dagegen unbeachtet gelassen. Es wird sehr verdienstlich seyn, wenn man uns von den sangbareren Sätzen Ockenheims so viele als man auffinden mag, mittheilt, damit wir daraus ersehen, daß seine Stärke erfindender Verstandeskraft selbst einer tiefern Empfindung segensreich wurde; aber zugestehen muß man immerhin, daß die Berechnungen der Intelligenz in dieser und der folgenden Epoche die Hauptrolle spielten. Der unsingbare Canon „Fuga trium vocum in Epidiatesseron" und die Missa ad omnem tonum, die keine Schlüssel-Vorzeichnung hat, sind einmal vorhanden und bezeugen die Richtung jener Kunstepoche klar genug, nicht minder den überall und in allen Epochen herrschenden Sinn der Welt, stets nur das Einseitige, zu weit Getriebene und auffallend Einschneidende weit mehr zu beachten, als das ruhiger Waltende, Größere und Aechte, das den ganzen Menschen gleichmäßig oder doch gleichmäßiger in Anspruch nimmt. Sind dagegen in Ockenheims Missa Gaudeamus Stellen, die dem Gefühle näher stehen, die selbst im edel Einfachen, verbunden mit harmonischer Kunstgewalt, die frühere Epoche Dufays übertreffen, so möchte dies ein Beweis seyn, wie alle, auch selbst eine vorherrschende Verstandescultur, auch in der Kunst, nicht nur nicht im Stande ist, das Gefühl zu unterdrücken, sondern daß jene nothwendig vorausgehen muß, um das Gefühl zu veredeln und der Fantasie den gehörigen Halt und Stützpunkt zu verleihen. Und so hat denn die Schule Ockenheims, ob ich ihr gleich das contrapunktisch Steife, das scharfsinnig Räthselliebende, das einseitig Berechnete und oft unzeitig Gekünstelte durchaus nicht abzusprechen im Stande bin, ja es nicht einmal für Recht halte, eine Ehrenrettung jener Zeit in solchem Absprechen zu suchen, der Erhebung der Tonkunst außerordentlich genützt und ihr Vortheile gebracht, die gar nicht hoch genug angeschlagen werden können, denn ich behaupte, daß mit einer Kunst, die nicht die volle Kraft des Verstandes in ihr Spiel gezogen hat, von ihm nicht gehoben wurde, nie viel werden kann, am allerwenigsten mit der Tonkunst, die Alles aus dem Innersten des Menschlichen selbst zu schöpfen hat. Daß dieser Hauptmeister der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts eine Menge Schüler gebildet hat, ist zuverlässig, so viel uns auch übrigens aus der Geschichte dieses, von Baini unvergleichlich genannten Mannes bis jetzt noch unbekannt geblieben ist (s. Ockenheim). Außer allem Zweifel sind folgende als seine Schüler zu nennen, woraus man zugleich sieht, wie weit sich die contrapunktische Kunst verbreitete und welche Köpfe sie zu den ihrigen zählte. In 2 Nänien auf Ockenheims Tod werden als seine Zöglinge

aufgeführt: Agricola, Brumel, Compere, Gaspar, Josquin de Pres, Pierchon, Prioris und Verbonnet, von welchen unter ihren Namen das Wichtigste vorkommen muß. Wäre Arteaga's unmotivirte, nur gelegentliche Angabe, daß Ockenheim auch eine Zeitlang in Italien sich aufgehalten habe, gewiß, so würde schon durch ihn seine neue Kunst auch nach Italien gebracht worden seyn, in ein Land, das damals an contrapunktischen Compositionen noch nichts aufzuweisen hatte. Wenn sich nun auch nicht alle damalige Componisten nach Ockenheims neuen, scharfsinnigen Erfindungen richteten, wenn es vielmehr noch gar manche Männer gab, die dem einfachern Style der früheren Dufayschen Zeit treu blieben, so griff doch die neue Compositionsart, die auf Scharfsinn, Vielstimmigkeit und Fugentüchtigkeit beruhete, immer gewaltiger um sich, namentlich durch den berühmtesten Schüler Ockenheims, Josquin de Pres (s. d.), dessen contrapunktische Meisterschaft in Frankreich, Italien und Deutschland anerkannt wurde und dessen Künstelei-Fertigkeit noch weiter ging und bis zum Wunderlichen stieg. Eine große Anzahl wackerer Schüler wurden von ihm gebildet, Niederländer, Franzosen und der deutsche Heinr. Isaak (Arrigo Tedesco). In Italien wirkte Josquin an der päbstlichen Capelle und in Florenz, wo er mit Heinr. Isaak und dem niederländischen Meister Obrecht zusammentraf. Josquins Name wurde in Italien sehr geehrt und sein Einfluß kann nicht als unbedeutend angesehen werden, obgleich die Halbinsel die contrapunktische Kunst mehr verehrte als sich ihr ergab, was damals nur Wenige thaten, weil es Wenigen gelang. Doch war die Lust dazu lebendiger geworden, noch mehr gehoben durch das Geheimnißvolle und Räthselhafte, was diese Compositionsweise vorzugsweise mit sich brachte. Dennoch duldete es den einflußreichen Josquin, dessen Einwirken etwa von 1475 an zu setzen ist, nicht lange in Italien, er zog es vor, in sein weit empfänglicheres Vaterland wieder zurück zu kehren und ihm seine Kräfte zu widmen bis an sein Ende. Nur eine kurze Zeit ging er 1498 an den französischen Hof unter Ludwig XII., wandte sich abermals in seine Niederlande und starb als Hofcapellmeister des deutschen Kaisers Maximilian I. 1515 (s. Josquin). Den künstlichen, aber auch mit mannigfachen Spielereien des Witzes vermengten Contrapunkt hatte Josquin, als scharfsinniger und genialer Mann, auf eine Höhe getrieben und so weit verbreitet, namentlich auch in Deutschland, daß die künftigen Zeiten sich wohl an das Gute seiner Arbeiten halten, aber manches zu weit Getriebene ausschließen mußten, wenn irgend gute Köpfe sich von Neuem als tüchtig hervorthun wollten. Die weitere Verbreitung der speculativen contrapunktischen Kunst lag jedoch nicht ausschließlich in Josquins Thätigkeit, mögen wir ihn nun als Lehrer oder als berühmten und fleißigen Contrapunktisten betrachten, sondern auch, wie gewöhnlich, in glücklichen Zeitumständen. Die Liebe zu den Wissenschaften hatte sich überall Wohnung bereitet, die Erfindung der Buchdruckerkunst hatte ihr Eingang und Verbreitung leicht gemacht. Zu Anfange des 16ten Jahrhunderts kam die Erfindung oder Verbesserung und Verallgemeinerung des Notendruckes mit beweglichen Typen der schnellern Verbreitung der tonkünstlerischen Arbeiten zu Hülfe. Von Italien aus ging der Noten-Typendruck nach den Niederlanden, Frankreich, Deutschland ꝛc. Von den Niederländern wurden die meisten Werke gedruckt, da sich ihr Ansehen durch Lehre und Verstand an den Capellen selbst des Auslandes weit verbreitet hatte. Josquin hatte nicht wenige und bedeutende Schüler gebildet, namentlich den Gombert, Jean Petit genannt Coclicus, Moulou, Jean Mouton u. v. a.

Gegen das Ende des 15ten und im Anfange des 16ten Jahrhunderts machten die Niederländer in Italien, Frankreich und Deutschland an den Hofcapellen das größte Aufsehen und ihre contrapunktische Kunst wurde immer mehr in alle Länder verpflanzt, so daß sich schon allenthalben tüchtige Componisten ihnen an die Seite zu stellen anfingen. Dennoch blieben sie noch eine Zeitlang der Zahl und dem Ansehen nach die wichtigsten. Als Zeitgenosse Josquins that sich unter Anderen auch Alexander Agricola hervor, welcher die contrapunktische Kunst in Spanien verbreitete, wo er Hofcapellmeister war. Rudolph Agricola, ein vielfach berühmter Mann jener Zeit, bezeugt uns, daß damals die Musik auch in Holland geübt und gepflegt wurde. Außer seinen geschätzten holländischen Liedern legte er den Grund zu der berühmten Orgel zu Gröningen im Jahre 1479. Besonders wichtig für die Geschichte der Tonkunst machte sich der Niederländer Hadrian Willaert, der von 1527 an Capellmeister am Dome des heil. Marcus zu Venedig wurde und dort die ausgezeichnete Venetianische Schule bildete (s. Willaert). Als seine Schüler stehen mit Recht in großem Ansehen Ciprian de Rore, gleichfalls ein Niederländer, der nach W's Tode 1563 das Amt seines Lehrers erhielt, Zerlino, Costanzo Porta, Nic. Vicentino ꝛc. Willaert verließ bereits die frühere Compositionsweise, welche alle Stimmen imitarisch nicht blos, sondern vielmehr canonisch aus einer Melodie entwickelte, wurde freier in melodischen Zusammenstellungen und im harmonischen Gewebe, das durch verstärkte Vielstimmigkeit anziehend zu machen wußte; er setzte zuerst nicht blos für 2, sondern sogar für 3 und 4 Chöre, deren jeder eine vollständige Harmonie für sich bildete. Zu seiner Zeit blühten noch Arcadelt und Ghiselin d'Ankerts in der päbstlichen Capelle, u. Claud. Goudimel, der Burgunder, eröffnete um 1540 in Rom eine Musikschule, in welcher Animuccia, Giov. Mar. Nanini und sogar Palestrina gebildet wurden. Welche Wirksamkeit der Niederländer, wenn wir auch Clemens von Papa, Crecquillon, Richefort, Cornel. Canis ꝛc. übergehen! Um diese Zeit wurde nicht nur die Fertigkeit im contrapunkt. Styl zu schreiben so groß, daß man mit Leichtigkeit die schwierigsten Formen beherrschte, sondern man fing auch an, das zu weit Getriebene unbeholfener Steifheit nach und nach zu entfernen, das blos eigensinnig Fugirte zu verringern, leichter zu übersehende Zeichen einzuführen und etwas mehr auf freiere, dem Inhalte des Textes gemäßere Erfindung zu halten. Von den Niederländern ging das frischere Madrigal aus (s. d.), gleichfalls um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, und wurde bald und für lange so beliebt, daß es die Lieblingsunterhaltung gebildeter musikalischer Privatcirkel wurde, zu Erhebung und Verbreitung eines reineren Geschmackes. Zwar hatte die venetianische Schule das Madrigal ins Leben gerufen, allein ihre Gründer und besten Förderer waren Niederländer, von denen es die Italiener zunächst annahmen. Namentlich muß noch in Erinnerung gebracht werden, daß in dieser Zeit, und meist von Niederländern, vorzüglich von Willaert und noch mehr von seinem Schüler und Nachfolger Cyprian de Rore, das Chromatische weiter ausgebildet, wenn auch für die damalige Zeit zu weit getrieben wurde. Cyprian de Rore's chromatische Madrigalen geben vor Allem davon Zeugniß. Konnten sie auch nicht sogleich durchdringen, so setzten doch diese Wagnisse mehrere Köpfe in Bewegung, so daß für die Folgezeit dennoch dadurch ein wichtiger Schritt zur Erweiterung der Tonkunst und zum freieren Gebrauch vermehrter Mittel gethan worden war. Im Allgemeinen blieb jene Zeit noch den alten Tonarten treu und setzte sich mit Gewalt gegen eine Neuerung, deren Wichtigkeit man noch nicht begreifen konnte, wie manches Andere im Fache der Harmonik, was

unter diesem Art. nachgesehen werden muß, oder was in einer ausführlichen Schrift über die Harmonik der verschiedenen Perioden erörtert werden müßte. Dennoch, bei allem Festhalten am Alten und bei allen Meisterwerken, die nach alt einfachen Scalen, ohne Gebrauch vermehrter Chromatik, geschaffen wurden, hatte Cyprian de Rore so viel Einfluß in Italien gefunden, daß er nach bekannter Uebertreibung der Italiener il Divino genannt wurde. Wie hätten die Neuerungen eines göttlich genannten Mannes nicht viele Köpfe in Bewegung setzen und auf mannigfache Versuche führen sollen? — Daß diese damaligen Wagstücke und andere ähnliche in der That lebendig aufwogten und vom alten auf einen neuen Weg leiteten, ergiebt sich geschichtlich so klar, daß es zu den Unbegreiflichkeiten gehört, wenn diese Einsicht nicht als eine allgemein herrschende angesehen werden kann. Denn nach Palestrinas und seines großen Zeitgenossen Tode tritt die alte Schule, die in diesen Männern ihren größten Höhepunkt erreicht hatte, so sichtlich zurück, daß alle folgende Männer, die noch treu an ihr hingen, nur als Ausnahmen von der Regel zu betrachten sind. Unter den großen Zeitgenossen Palestrinas verstehen wir aber natürlich keinen andern, als den Niederländer Orlando di Lasso, der mit Palestrina ziemlich zu gleicher Zeit die Welt gesegnete und zu einer höhern einging. Orlando di Lasso (s. dies. Art.) war es, der mit vielen andern Niederländern seiner Epoche den Ruhm seiner Nation zum Segen der Tonkunst auf den höchsten Gipfel hob und nicht nur nach der Meinung seiner Zeit, sondern auch in der Wahrheit dem Palestrina, so hoch man ihn auch halte, in gleichem Ruhme an die Seite gesetzt werden muß. Was aber seinen Höhepunkt erreicht hat, geht nothwendig von diesem Augenblicke an wieder zurück. Nicht anders erging es dem Glanze der Niederländer am Ende des 16ten Jahrhunderts. So viele bedeutende Männer dieser Nation damals auch noch an verschiedenen Fürstenhöfen rühmlich thätig waren, eben so sehr hatten doch auch bereits andere Völker an ihrer Kunst Theil genommen, ja es so hoch in derselben gebracht, daß sie mit jenen wetteifern und um die Palme ringen konnten. Ja die vorzüglichsten Ehrenmänner der Niederländer konnten und mußten schon damals Verschiedenes, und darunter nicht Unwichtiges, von andern Nationen sich aneignen, wenn sie mit der weiter gehenden Zeit gleichen Schritt halten wollten. Bemerkt man doch selbst in den Compositionen des Orlandus eine große Verschiedenheit, wenn man die frühern mit denen vergleicht, die er in späterer Zeit seiner Wirksamkeit als Capellmeister am baierischen Hofe, also unter deutschem Einflusse schrieb. Dies leuchtet so sehr ein, daß seine meisten in Deutschland geschriebenen Werke, wo er die letzte Hälfte seines ganzen thatenreichen Lebens zubrachte, mehr deutsche als niederländische Compositionen genannt werden müssen. Die Schreibart eines der größten Meister der niederl. Schule war also in ihm schon bedeutend verwischt und mit der Eigenthümlichkeit unsers Volkes in Eins zusammengeschmolzen. Fand diese deutsche Eigenthümlichkeit in den Fortschritten der Tonkunst damals auch noch lange kein äußerlich glänzendes Schicksal, so war doch dies gerade um so besser für sie. Aus dem innersten Kern des Gemüthes, von Religion ausgehend und durch sie begeistert, hatte sich die deutsche Tonkunst bis zu einer Höhe gehoben, die noch bis heute nicht gebührend gewürdigt wird, uns aber eben durch jene Glanzlosigkeit von Außen im tiefsten Geiste so hoch gebracht hat; die Deutschen trieben die Tonkunst aus Liebe zur Religion, fast gänzlich ohne Ansprüche auf irgend einen Lohn der Welt. Das war bei den mehr als 150 Jahre in allen Ländern so hoch geehrten und belohnten Niederländern ganz anders. Ehre und Einträglichkeit hatten bei einer durch Handel und Wandel beglückten Nation nicht Wenige

zur Tonkunst getrieben. Als dies nun gegen Ende des 16ten Jahrhunderts anders zu werden anfing, mußte sich wohl auch die Neigung für die Kunst bei Vielen vermindern. Die bürgerlichen Unruhen thaten es nicht allein, ob sie gleich mit Theil an der Verringerung der Tonkunst in den Niederlanden haben mögen. In Deutschland hingegen hatten die schrecklichsten Verheerungen nichts Anderes als einen scheinbaren Stillstand der Kunst herbeiführen gekonnt, weil die Liebe dazu von Innen, nicht von Außen kam. Was jedoch den Verfall der Tonkunst in den Niederlanden und in Holland am stärksten bewirkte, war die ganz veränderte, von Italien ausgehende Richtung der Tonkunst, die Erhebung der Oper über jede andere Gattung der Musik. Dies war den Niederländern etwas völlig Fremdes, etwas, was in ihrem eigenen Lande nicht einmal hinlänglichen Anklang fand. Sie konnten daher von ihrem Lande aus mit andern Nationen, namentlich mit den Italienern, auf welche nun Ruhm und Gewinn überging, durchaus nicht mehr gleichen Schritt halten. Und so sank denn die Liebe zur Tonkunst da, wo sie bis zum Anfange des 17ten Jahrhunderts am höchsten geblüht hatte (die letzten 25 Jahre etwa abgerechnet), am schnellsten und am tiefsten herab. Von der Größe dieser bis jetzt gerühmten Zeiten blieb Nichts oder doch so Wenig übrig, daß sie sich von nun an unter andere Völker stellen und von ihnen leihen mußten, was sie früher in anderer Art Andern gaben. Weder in Holland noch in den Niederlanden thaten sich Componisten hervor, die auch nur einiges Aufsehen machten. Gab es ja einige dort Geborne, so waren sie doch in andern Ländern gebildet worden und schrieben nicht in eigenthümlicher Weise, sondern in der Weise des Abendlandes. Freilich hatten die bedeutendsten Städte nach und nach Theater angelegt, aber sie ahmten die Ausländer nicht blos nach, sondern mußten sich sogar meist mit ausländischen Darstellern begnügen. Gaben sie auch, vaterlandsliebend wie sie sind, den Eingebornen den Vorzug, so konnten diese doch auf keinen wahren Vorzug mehr Ansprüche machen. Hielten sie sich auch an Solche, die mindestens der Geburt nach Inländer waren, wie z. B. Gretry, so waren diese es dennoch nicht dem Wesen nach; und so beweist selbst dieser Nothbehelf, daß die Tonkunst unter ihnen gesunken war. Für Kirchenmusik behielten sie Sinn, aber wichtige Componisten und tüchtige Anstalten dafür fehlten. Selbst ihre Lehrer gab ihnen das Ausland. Concerte wurden noch am meisten gefördert, und das Instrumentenspiel stand noch höher als der Gesang, der bedeutend vernachlässigt wurde oder doch wenig Individuen fand, die sich darin auszeichnen konnten. Mit der Militärmusik stand es noch am besten. Obgleich das National-Institut in Amsterdam von Zeit zu Zeit Preise für die beste Composition auf gegebene holländische Texte ausschrieb, konnte sich doch der Sinn der Nation nicht daran erheben; der Mangel an geschickten Componisten wurde immer fühlbarer, und selbst ausübende tüchtige Künstler gab es nur äußerst wenige. Sonderbar wird man es finden, daß die eigentlichen Niederländer, die sonst so hoch geblüht hatten, von den Zeiten ihres Verfalls in der Tonkunst noch weiter zurücktraten als die Holländer. Ganz besonders war dies abermals im Gesange der Fall. Keine Spur von Liebe dafür fand sich unter dem Volke, das doch mit dem deutschen so verwandt ist. Kein mehrstimmiges Lied ertönte, höchstens ein mattes oder widrig unreines Unisono, wie im französischen Vaudeville. Gesangsunterricht in den Schulen hielt man für ganz überflüssig, und würde Jeden, der dafür Etwas thun wollte, für einen Menschen angesehen haben, der Unnützes dem Nützlichen vorzöge. Es mußte daher auch mit dem Kirchengesange höchst übel stehen, obgleich in den meisten Städten die katholische Religion herrschte. Vor nicht langer Zeit

konnte man nur in Antwerpen und Gent des Sonntags eine mehrstimmige, nicht übel ausgeführte Messe hören. Der Einfluß Frankreichs hatte ihnen hierin am meisten geschenkt. Als Frankreich anfing, den wechselseitigen Unterricht einzuführen, und den Gesang mit aufgenommen hatte, wurde dies auch in den meisten niederländischen Städten gethan, allein mit wenig Erfolg. Musik war ihnen etwas Aeußerliches, blos dem Vergnügen Dienendes geworden. Daher wendete man sich auf Ausbildung der Blasinstrumente und auf etwas Opernhaftes. Für Militärmusik gewann man zuerst Empfänglichkeit und richtete sogar allerlei Wettstreite für Bläser ein. Von diesen Wettkämpfen macht die Leipz. allg. musikal. Zeitung (1823) folgende Beschreibung: „Eine der niederländischen Städte kündigt in den öffentlichen Blättern an, daß an einem bestimmten Tage (gewöhnlich der große Kirmeßtag) ein blasinstrumentalischer Concurs innerhalb ihrer Mauern Statt haben soll. Bedingungen und Belohnungen werden angegeben. Jene bestehen in der Ausführung von 3, eigener Auswahl überlassenen Stücken; diese in goldenen und silbernen Medaillen für die beste Ausführung ersten, zweiten und dritten Grades, sowohl der Städte als der Landgemeinden; ferner für die beste äußere Haltung (denn jeder Verein ist uniform, nach militärischem Zuschnitt, gekleidet); endlich für die Stadt- und Landgemeinden, die aus der weitesten Ferne hergekommen. Der Eifer, an diesen Wettstreiten Theil zu nehmen, ist so groß, daß sogar französische Städte, wie Lille und Dünkirchen, auf mehr als 20 Stunden herbeieilen. Unter klingendem Spiel und fliegenden Fahnen ziehen nun allmählig die Vereine heran, und werden von der Musik und den Behörden der Preise austheilenden Stadt feierlich empfangen. Am anberaumten Tage werden die Kampfrichter erwählt. Jeder Verein ernennt eins seiner Mitglieder, und der bewirthende, der selbst nicht mitkämpft, zwei. Auf einem öffentlichen Platze, von einem erhabenen Gerüste herunter, lassen nun die kämpfenden Partheien sich hören, eine nach der andern; gegenüber sitzen auf gleicher Höhe die Richter. Zu beiden Seiten sind an Schilden die Preismedaillen aufgehängt, und während ein Theil spielt, läßt ein Fähndrich die Fahne der betreffenden Stadt entfaltet wehen. Man denke sich diesen Auftritt, und nun die unermeßliche Menge aus Nähen und Fernen, die sich forschend und schauend umherdrängt, und man wird das Anziehende eines solchen Volksfestes fühlen. Nachdem alle Kämpfer das Ihrige geleistet, treten die Geschwornen zusammen u. verkünden nach kurzer Berathung dem versammelten Volke die Sieger, denen sie in der Person ihres Directors, unter lautem Jubel der Umstehenden, die Preise ertheilen.“ Die ausübende Instrumentalmusik mußte sich nun freilich durch solche äußerliche Feste in diesen Ländern wieder heben; der Sinn nach Neuem und in der Zeit Geltendem mußte zunehmen, besonders in der sogenannten Harmoniemusik (der militärischen); auch die Concerte mußten sich mehren, allein der innere Sinn eines schaffenden und eigenthümlichen Geistes kam dadurch nicht wieder. Die bedeutenden Städte haben zwar ihre Opern; in Brüssel sind sogar 2 Theater, eins für Vaudevilles und das große für ernste und komische Opern, Ballette ꝛc.; es werden aber meist französische Stücke gegeben. Seit der politischen Trennung fing man jedoch an, einen größeren Werth auf Selbstständigkeit zu legen. Am meisten war Gretry beliebt, bis Mozart und Rossini an die Reihe kamen durch die französischen Uebersetzungen des Castil-Blaze. Amsterdam vorzüglich hatte auch deutsche Opern. Die Gesellschaften Felix Meritis und Eruditio musica haben Viel gewirkt, wie die dortigen Vereine für Wissenschaften, Literatur und schöne Künste. Durch Concerte und Preisaufgaben verschiedener Art hat sich das Streben nach Vervollkomm-

nung in der Tonkunst wieder gehoben. Dennoch aber gab uns ein rechtschaffener und kunstumsichtiger Virtuos, der 1835 Holland und die Niederlande durchreiste, folgendes Bild von dem dortigen Zustande der Tonkunst: Im Allgemeinen lieben die Holländer die Musik mehr, als sie dieselbe treiben. Sie unterstützen daher gern stehende Concerte und nehmen Virtuosen, die etwas Gutes leisten, mit einem Enthusiasmus auf, der jenem der Wiener gleicht. Außer den genannten stehenden Concerten in Amsterdam ist noch die Gesellschaft der Streich- und Blaslust zu nennen, die alle noch bestehen. Die besten holländischen Orchester traf er in Amsterdam, Rotterdam und im Haag. In Leyden gab es eine Musikgesellschaft unter dem Namen „Sempre crescendo" unter den Studirenden, die geschickte Mitglieder aufzuweisen hatte. In allen Städten, die ein gutes Orchester besitzen, werden Mozart's und Beethoven's Sinfonien mit Feuer und Liebe ausgeführt und angehört. Instrumental-Virtuosen fand er nicht wenige und manche gute, allein der Gesang war noch so zurück, daß er ihn fast in der Kindheit stehend angiebt. Bald nach der Gründung des Königreichs der Niederlande ist in Brüssel ein Conservatorium für Musik gegründet worden, an dessen Spitze Hr. F. J. Fetis steht, welcher zugleich Capellmeister des Königs von Belgien ist. Es ist noch zu neu, als daß man wissen könnte, was die Anstalt in der That leistet. Mit dem Theaterdirector stand es in der letzten Zeit nicht gut. Eine Gesellschaft von Einwohnern der Stadt hat sich zur Sicherung der Anstalt an die Spitze gestellt. Das Wichtigste, was in neuester Zeit zur Wiedererweckung und Belebung des Sinnes für die Tonkunst geschah, ist die Bildung einer Gesellschaft, „der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst", der gleich von seinem Entstehen an sehr geistig und umsichtig eingriff, würdig und rühmlich fortfuhr, und schon zu einer bedeutenden Höhe sich emporgehoben hat. Eine übersichtliche Geschichte eines so einflußreichen Vereins, dessen glückliches Gedeihen schon allein hinlänglich bezeugt, daß die Liebe zur Musik unter den Gebildeten Hollands sich seit Jahren wieder ansehnlich gehoben haben mußte, gehört zur Vollendung unserer Darstellung. Die ächten Freunde der Tonkunst leugneten sich nicht, daß in den höheren Ständen die zu einer guten Erziehung gerechnete Bildung in der Musik in der Regel nur als eine Sache des Tones und der Mode anzusehen war, daß also die Werthschätzung der Kunst noch lange nicht aus einem edeln Bedürfnisse hervorging, und daß endlich der Sinn für sie im Volke immer noch fehlte. Der Kirchengesang der Gemeinden und die Volkslieder bewiesen dies zu deutlich. Die Anstrengungen Einzelner vermochten hierin Nichts. Da traten, aufgefordert von Hrn. A. C. G. Vermeulen, einem verdienstlichen Dilettanten in Rotterdam, zu Ostern 1829 achtzehn Abgeordnete aus den vorzüglichsten Musikfreunden 10 holländischer Städte in Amsterdam zusammen, um den Grund zur Errichtung eines solchen Vereins zu legen, der in der zweiten Versammlung am 7ten September zu Rotterdam zum Seyn und Wesen gebracht wurde. Das Wesentlichste der Statuten des Vereins besteht aus Folgendem: der Verein erstreckt sich über die nördlichen Provinzen des Königreichs der Niederlande. In jeder Stadt, wo sich 20 Mitglieder vereinigen, entsteht ein Departement, welches seine eigene Direction erhält. Das Centrum aller bildet die Hauptdirection, welche sich abwechselnd in Amsterdam, Rotterdam, Gravenhag und Utrecht befindet. In derjenigen der vier Städte, welche jedes Mal die Hauptdirection hat, wird alljährlich eine allgemeine Versammlung gehalten, wozu jede Abtheilung (Departement) zwei Abgeordnete sendet, u. wo über die allgemeinen Interessen des Vereins und über die zu treffenden Maaßregeln verhandelt wird, deren Ausführung der Haupt-

direction überlassen bleibt. Der Zweck ist, die Tonkunst zu fördern und in Holland zu nationalisiren. Unter die Mittel zur Erreichung gehört zuerst Aufmunterung zur Composition, entweder durch Preisaufgaben oder durch Einladung der niederländischen Tonkünstler, ihre Compositionen, besonders wenn es keine Modeartikel sind, dem Vereine zur Beurtheilung einzusenden, welcher diejenigen, die Verdienste haben, auf seine Kosten drucken lassen oder den Componisten zur Herausgabe unterstützen wird. Ferner wird der Verein zur Verbesserung des musikalischen Unterrichts möglichst beitragen; tüchtigen Musiklehrern, die sich an Orten niederlassen wollen, wo sie sich kein hinlängliches Auskommen versprechen können, einen Gehalt oder andere Unterstützung gewähren; Talentvolle auf seine Kosten unterrichten lassen, und endlich jährliche Musikfeste in einer oder mehreren Städten veranstalten. Den einzelnen Abtheilungen ist vorzüglich aufgetragen, in ihren Städten für Anstellung guter Lehrer und für Errichtung oder Erhaltung guter Concert- und Gesangsvereine zu sorgen, worin sie des Oertlichen wegen selbstständig sind und mit fast unbeschränkter Freiheit handeln. Gleich im Jahre 1829 zählte der Verein über 800 Mitglieder und die einzelnen Abtheilungen setzten sich alsbald in kräftige Thätigkeit. In der ersten allgemeinen Versammlung (September) zu Rotterdam wurde ein Preis von 300 Gulden auf die beste mehrstimmige, mit Orchesterbegleitung versehene Composition eines freigelassenen holländischen Gedichts gesetzt, um den sich Jeder, der in den Niederlanden wohnt, bewerben darf. Die Beurtheilung der Einsendungen geschieht durch bekannte holländische Tonkünstler und durch berühmte fremde. 1830 am 30sten April hielt der preiswürdige Verein sein erstes Musikfest zu Rotterdam unter der Direction des Hrn. E. Mühlenfeld, eines ausgezeichneten Pianisten und geschätzten Componisten. Das Orchester war nicht außergewöhnlich besetzt, hatte aber ehrenvoll genannte Virtuosen unter sich, als: die Violinisten van Bree, Klein, Lübeck, den Clarinettisten van Groot ꝛc. Das Gesangpersonal war zahlreich und bestand aus Liebhabern der vorzüglichsten Städte Hollands. Trotz manchem neidischen Gegenwirken gelang das Werk untadelig; nur die Blechinstrumente standen im Nachtheil. C. M. v. Weber's Ouverture zur Oper „Euryanthe" eröffnete das Fest. Fesca's 103ter Psalm folgte, was Viel sagen will, da man vorher kaum Mehr als französische Romanzen und leichte Opernmusik gesungen hatte. Der zweite Theil begann mit Beethoven's C-Moll-Sinfonie und sein „Christus am Oelberge" beschloß das merkwürdige Fest, das fast aus dem Nichts hervorgerufen und zu einem schönen Ganzen erhoben worden war. In der zweiten allgemeinen Versammlung des Septembers 1830 ergab sich, daß die Mitglieder auf 900 gestiegen waren; überall hatte man angefangen, Instrumental- und Vocal-Uebungen einzurichten; neue Preise wurden ausgeschrieben und Ehrenmitglieder des In- und Auslandes ernannt, welche man in der Leipziger allg. musikal. Zeitung 1831 S. 695 nachsehen kann. Von 4 eingesandten und beurtheilten Cantaten konnte noch keiner der Preis zuerkannt werden; nur „die Mutterliebe" erhielt zur Aufmunterung einen Preis von 100 Gulden. Trotz der politischen Unruhen kam der Verein 1832 abermals im Haag zusammen, und sah seine Zwecke gefördert. Die meisten Abtheilungen hatten Singvereine und Singschulen errichtet; neue Preisaufgaben wurden bekannt gemacht. Die 4te General-Versammlung zu Utrecht sah sich noch immer von den politischen Verwickelungen sehr gehemmt; dennoch blüheten die Singschulen schon mehr; es wurde beschlossen, jungen Talenten an der Königl. Musikacademie im Haag auf Kosten des Hauptvereins eine höhere Ausbildung geben zu lassen.

Eine Messe von J. B. van Bree in Amsterdam wurde auf Kosten des Vereins gedruckt und einige kleinere Compositionen. Man beschloß, für das Land eine musikalische Zeitung zu versuchen, u. ernannte neue Ehren-Mitglieder. Auf der 5ten Generalversammlung 1834 zu Rotterdam sah sich der Verein abermals bedeutend gefördert; es konnten Preise ertheilt und neue ausgeschrieben werden; man erfreuete sich auch einer Sinfonie von F. Fémy in Rotterdam. Im October d. J. wurde im Haag das zweite Musikfest (zweitägig) gehalten (s. die Leipz. allg. musikal. Zeitung 1834. S. 713.). Hier erklärte sich der König zum Beschützer des Vereins, dessen Fortschritte nicht gering waren. Zu den vorhandenen Gesetzen fügte man noch mehr neue, da die Gesellschaft sich über 1600 Mitglieder vermehrt hatte. Verdienstmitglieder wurden ernannt (Leipz. allg. musikal. Zeitung 1835 S. 827); ein neues Musikfest wurde in Amsterdam festgesetzt und eine neue Messe von J. G. Bertelmann an sich gekauft, um sie drucken zu lassen. Am 21- und 22sten April 1836 wurde das Musikfest in Amsterdam in der Luther'schen Kirche gefeiert, unter der Direction des Hrn. J. B. v. Bree. 350 Singstimmen wirkten mit einem Orchester von etwa 160 Personen. Man lese darüber die Leipz. allg. mus. Zeitung 1836. S. 375. Im September 1836 hielt der Verein seine 7te Jahresversammlung. Man durfte sich sagen, daß der Eifer für Composition bereits sehr zugenommen habe, und nicht blos der Zahl nach; die Schulen für Gesang haben sich gehoben; der Plan für eine Organistenschule kommt seiner Ausführung näher; die musikalische Zeitschrift in holländischer Sprache ist in's Leben getreten und findet Antheil; zum nächsten allgemeinen Musikfeste sollen auch musikalische Instrumente inländischer Fabriken aufgestellt werden. Die Verbindung des Vereins mit ausländischen, namentlich mit deutschen, Musikkennern ist lebhaft. Und so sehen wir denn, was vereinte Kräfte vermögen, und wie sehr sich durch diesen ruhmwürdigen Verein die Liebe zur Tonkunst, die sehr gesunken war, mächtig und kräftig wieder erhebt. G. W. Fink.

Niederländische **Vox humana**, ist die Bärpfeife.

Niederschlag (thesis), zunächst die abwärts führende Bewegung des taktirenden Arms oder Taktstocks, dann der damit bezeichnete Takttheil, nämlich der erste in allen zwei- und 3theiligen Taktordnungen, der erste und dritte in der viertheiligen, der erste und vierte und siebente u. zehnte in den sechs-, neun- und zwölftheiligen Taktordnungen. Bei lebhaftem Tempo der vier- bis zwölftheiligen Ordnungen beschränkt man jedoch den Niederschlag im Dirigiren auf den ersten, oder (im zwölftheiligen) auf den ersten und siebenten Theil. ABM.

Niedt, Friedrich Ehrhardt, musikalischer Schriftsteller und Componist, über dessen Leben aber nur noch sehr dürftige Nachrichten vorhanden sind. Walther läßt ihn in Thüringen, Forkel in Jena geboren werden. Ueber das Jahr seiner Geburt findet sich nirgends auch nur eine muthmaßende Notiz. Um 1700 war er Notarius zu Jena; bald darauf aber kam er nach Copenhagen. Seine Compositionen fanden hier allgemeinen Beifall, indeß die Freimüthigkeit, mit welcher er als Schriftsteller auftrat, setzte ihn vielen Verfolgungen aus, und so führte er im Grunde nicht das angenehmste Leben dort, bis er gegen 1717 starb. Sein Werk über den Generalbaß erschien in 2 Theilen, jeder mit einem besondern, langen Titel, zu Hamburg 1700 und 1706 in 4. Den zweiten Theil gab Mattheson dann noch einmal mit Zusätzen 1721 heraus. Eben so ward durch diesen auch Niedt's letztes Werk: „Musikalische Handleitung, handelnd vom Contrapunkt, Ca-

non, Motetten ꝛc." 1717 in Hamburg zum Druck befördert. Das „Musikalische ABC" kam schon 1708 zu Hamburg heraus. Von seinen Compositionen sind nur 6 Suiten für 3 Hoboen oder Violinen und einem Fagott oder Violon bekannt, die 1708 zu Copenhagen unter dem Titel „Deutscher Franzos" gedruckt wurden.

Niedt, Nicolaus, starb als Canzelist bei der Fürstl. Regierung und Stadt-Organist zu Sondershausen am 16ten August 1700. Er gehörte zu den guten Kirchencomponisten seiner Zeit, indeß scheint nur noch ein einziges von seinen Werken vorhanden zu seyn, nämlich: „Musikal. Sonn- und Festtags-Lust von 5 Vocal- und 5 Instrumentalstimmen gesetzt" (Sondershausen 1698). Darin sind auf jeden Sonn- und Festtag des ganzen Jahrs concertweise gesetzte biblische Sprüche enthalten, worauf dann eine für 2 Soprane und Baß gesetzte Arie folgt und mit einem Chore beschlossen wird. Q.

Niel, ein französischer Componist, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Paris. Bekannt sind von seinen Werken noch die beiden Ballette „le Romans", und „l'Ecole des Amans"; ersteres war 1736, letzteres 1744 zum ersten Mal aufgeführt.

Niemecz, Peter Primitiv, der einst weithin bekannte Verfertiger von Kunstorgeln, d. h. Orgeln, welche vermittelst eingesetzter Walzen durch eine eigene Federkraft spielten, war Pater vom Orden der barmherzigen Brüder und zu Ende des vorigen u. zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Bibliothekar des Fürsten Nic. Esterhazy zu Wien. Eins seiner Werke, welches er 1798 zu Wien öffentlich ausstellte, hatte ein 2füßiges Register, zusammen 112 Pfeifen und den Umfang vom großen C bis zum 3gestr. g. Es spielte die Ouverture aus Mozart's „Zauberflöte", von demselben noch drei andere Stücke und zwei von Haydn mit außerordentlicher Pünktlichkeit.

Niemeyer, Carl, Neffe des großen Pädagogen Herrmann Niemeyer, ward geboren zu Halle in der Vorstadt Glaucha um 1780. Sein Vater war dort Prediger; wegen des frühen Todes desselben aber (1788) erhielt er seine Erziehung unter jenem seinem Onkel; studirte Theologie zu Halle und ward endlich Lehrer an dem Frank'schen Waisenhause daselbst, wo er noch wirkt. Wer seine Lehrer in der Musik gewesen sind, wissen wir nicht; aber er muß jetzt zu den gelehrten Musikern gezählt werden. An der Leipzig. allgemeinen musikal. Zeitung war er unter Rochlitz's Redaction viele Jahre Mitarbeiter, und ward namentlich bekannt durch treffliche Uebersetzungen oder vielmehr Nachbildungen beliebter deutscher Gesänge (namentlich Kirchenlieder) in lateinische Verse, die er dann auch beliebten Melodien unterlegte. In späteren Zeiten machte er den gewagten Versuch, Choräle 4stimmig in den alten Kirchentonarten zu setzen. 1831 erschien eine Sammlung davon bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Es sind 19 Choräle, und darunter sind ächt phrygische, hypodorische und dorische, hypophrygische, hypoäolische, lydische, myxolydische und hypomyxolidische Weisen gegeben, und in Klopstock's „Erheb' uns zu Dir" endlich ein Mosaikgebilde von allen Kirchentönen. Es ist das Werk wahrlich eine merkwürdige Erscheinung unserer Zeit, und beweist, daß N. unendlichen Fleiß auf die Ausmittelung der alten griechischen Kirchen-Tonarten in nicht wenigen unserer besten Choräle und auf die vollständige Wiederherstellung derselben verwandt haben muß. Dr. Sch.

Niemezek, C. T., ein böhmischer Harfenvirtuos, war in den 80ger Jahren Kaiserl. Cammermusikus zu Petersburg, nahm gegen 1790 aber seinen Abschied und reiste durch Polen nach Berlin, in den bedeutendsten Städten

immer Concerte gebend. 1793 hielt er sich mehrere Monate in Berlin auf und ärndtete vielen Beifall. Jetzt fing er auch an zu componiren, und viele Variationen und Sonaten für sein Instrument zu schreiben, von welchen von 1795 an mehrere zu Leipzig erschienen. 1803 war er selbst in Leipzig und gab mehrere Concerte. 1805 soll er sich in Prag haben hören lassen. Nachgehends ist aber gar nichts mehr von ihm bekannt geworden.

Nigetti, Francesco, der Erfinder des sog. Cembalo omnicordo (s. d) oder Proteus, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und hatte, besonders um jener Erfindung willen, einen berühmten Namen. Von Geburt scheint er ein Florentiner, und überhaupt ein tüchtiger Tonkünstler gewesen zu seyn. Doch findet man keine gewissen Nachrichten mehr über ihn.

Nisle, Vater und Söhne, berühmte Horniſten und der eine von letzteren auch gediegener Componiſt. Ersterer, der Vater, dessen Vornamen wir nicht wissen, ward geboren zu Geißlingen im Würtembergischen 1737, und bildete sich in Stuttgart. In seinen jüngeren Jahren galt er für einen der größten Waldhorniſten Deutschlands, und sein Name war allgemein bekannt. Um 1776 war er Concertmeiſter des Fürsten zu Neuwied; reiselustig aber, wie er von Haus aus war, blieb er hier nicht lange, sondern trat nach einigen Jahren schon wieder große Wanderungen an, wie er sie früher bereits gemacht hatte. Dies Mal nahm er auch seine untenfolgenden beiden Söhne mit, um ihnen ununterbrochen Unterricht ertheilen u. sie selbst auch schon dem Publikum als kleine Virtuosen vorführen zu können. In Stuttgart wieder angekommen nahm er auf einige Zeit die ihm angetragene Stelle eines ersten Horniſten in der Capelle an. Dann ging er wieder auf Reisen. 1785 traf er in Hildburghausen ein, und bereits etwas kränklich blieb er hier auch, nur hie und da noch einmal einen Abstecher nach Meinungen machend, bis er 1788 starb. Seine beiden Söhne, David und Johann Friedrich, von welchen jener 1774 und dieser 1778 zu Neuwied geboren ward, begleiteten ihn — wie schon erwähnt — in ihrer ersten Jugend schon auf seinen Reisen, u. wurden früh von ihm auf dem Horne unterrichtet. David soll sich bereits als Knabe von 5 Jahren auf dem Instrumente haben hören lassen und auch das meiste Talent zur Virtuosität gehabt haben. In Concerten stellte ihn der Vater auf einen Tisch, auf welchen er zugleich das Instrument stützen mußte, um es nur halten zu können. Bewundernswerth war immer, daß er auf dem Es-Horne aus allen Tönen mit der größten Genauigkeit und Reinheit des Tones blasen konnte. Johann zeigte nicht solche besondere Lust zur Uebung des Hornes. Indeß gefiel Türk und Reichardt sein überaus angenehmer Ton, und sie munterten ihn auf. Nach des Vaters Tode blieben beide Brüder erst einige Zeit bei der Mutter; dann aber gingen auch sie, denen des Vaters Reiselust gewissermaßen mit der Geburt eingeimpft war, zusammen auf Reisen. Indeß trennte sie Johanns geringe Freude an dem bloßen Virtuosenglanze. Derselbe blieb bei Koch und ließ sich von demselben in der Composition und noch auf dem Claviere unterrichten, und ging dann nach Rostock, um einige Kollegien zu hören, und Lieder, Hornduette, Trio's und Sonaten herauszugeben, die er damals schon gesetzt hatte, und die von Dilettanten auch sehr geschätzt wurden. Sein erstes öffentliches Werk waren „Lieder am Claviere" (1798). David war während der Zeit allein umhergewandert, u. hatte als Virtuos sich in der That einen Ruf erworben, daß man ihn einem Punto und Duprez nicht nachsetzte. In Wien, wohin Johann vornehmlich gereist war, um einige Compositionen bei Steiner herauszugeben, trafen sich 1806 beide Brüder wieder. Sie gingen zusammen nach Ungarn, wo sie noch 1809 bei einem Herrn von Vegh in Vereb lebten, und wo von

Johann eine Oper mit Beifall aufgeführt wurde. An der Unternehmung einer beabsichtigten Reise nach Rußland hinderte ihn der damalige Krieg. Sie gingen dagegen durch Slavonien nach Triest, und durch Italien nach Sicilien. Von diesem Zeitpunkte an verschwindet alle Spur von David's Leben. Wahrscheinlich blieb er irgendwo in Italien. In Catania wenigstens lebte Johann nun schon mehrere Jahre allein, mit Unterricht u. Composition sich beschäftigend. Das Virtuosenleben war ihm jetzt schon fast ganz zuwider geworden. Nur selten trat er von jetzt an mit seinem Horne öffentlich auf, und vielleicht ist das auch die Ursache, warum nachgehends beide Brüder nie mehr zusammen gekommen sind. Von dem, was Johann Nisle in Catania setzte, ist Einiges auch in Deutschland erschienen, wie z. B. 1818 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig eine Fantasie für Pianoforte mit Begleitung des Hornes. David hat unsers Wissens nie Etwas von seiner Dichtung herausgegeben, wahrscheinlich auch nie Etwas componirt. Ein bleibendes Denkmal errichtete Johann sich in Catania durch die Bildung einer musikalischen Gesellschaft. Von da nach Neapel sich wendend ward er hier krank und bekam eine mächtige Sehnsucht nach seinem Vaterlande, in welchem er sich durch so lange Abwesenheit ganz entfremdet hatte. Gleich nachdem er wieder genesen war, suchte er diese Sehnsucht zu befriedigen, und ging durch die Schweiz, wo er übrigens doch noch ein ganzes Jahr zur völligen Wiederherstellung seiner Gesundheit verweilen mußte und während dieser Zeit dort das Amt eines Musikdirectors bekleidete, 1834 nach Deutschland zurück. Das erste bedeutendere Werk, das er hier schrieb, war sein op. 40, eine Cantate mit Solostimmen und Chören und mit Begleitung des Pianoforte, betitelt „die Musik", welche 1835 Simmrock in Bonn druckte. Im Sommer 1836 trat er eine neue Reise nach England an, wo er denn auch noch jetzt in London lebt. N. gehört zu den reisenden Musikern, ohne eigentlich Virtuos zu seyn, denn sein eigentliches Concertinstrument, das Horn, hat er in den letzten Jahren ziemlich ganz ruhen lassen. Als Componist hat er schon manches, ja vieles Gute geleistet, namentlich für den Gesang, Pianoforte und Horn; sein Bestes indeß will er uns als solcher noch geben.

Nivers, Gabriel Guillaume, alter musikalischer Schriftsteller, unter Ludwig XIV. Organist an der Hofcapelle zu Versailles, gab 1667 zu Paris heraus: Traité de la composition de la Musique; 1683 ebendaselbst: Dissertation sur le Chant Gregorien (eine kurze Geschichte der Kirchenmusik); und nachher noch: La Gamme da Si; La Musique des enfans; Douze livres d'Orgue; Le premier livre des Motetts, und Anderes.

Nocetti, Flaminio, ein berühmter italienischer Contrapunktist aus dem Zeitalter Palestrina's, von dem für unsere Zeit aber weiter nichts mehr übrig geblieben ist, als ein Werk 8stimmiger Messen; sonst nicht einmal Kunde von seinem Wohnorte, viel weniger Geburts- oder Todesjahre. Cerreto spricht in seinem 1600 erschienenen Traktate mit großer Achtung von ihm, nennt ihn aber mit lateinischer Wortbildung Nucetus. 15.

Nochez, vorzüglicher Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, war aus Paris gebürtig und ein Schüler der berühmten Meister Cervetto und Abaco. Weit ausgedehnte Reisen erwarben ihm einen wahrhaft europäischen Namen; besonders glänzend aber war sein Name in Italien, wo man neben seiner Fertigkeit auch sein ausgezeichnetes Accompagnement zu schätzen wußte. Dabei war er ein gewandter Notenleser u. trefflicher Lehrer der Musik. Von seinen Reisen nach Paris zurückgekehrt, erhielt er zuerst eine Stelle im Orchester der komischen Oper, dann im Orchester der großen Oper und 1763 in der

Königl. Capelle, wie als erster Violoncellist auch im Concert spirit. Componirt hat er Wenig, und dies Wenige ist Manuscript geblieben; in den ersten Theil des periodischen Werks „Essai sur la Musique" lieferte er eine gründliche Abhandlung über Behandlung und Spiel seines Instruments. Er starb zu Paris, das er von jenem Augenblicke seiner Anstellung an nicht wieder verlassen hatte, in den 80ger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Nocturne, franz. Name des **Notturno** (s. d.).

Nocturno, eine falsche Schreibweise für **Notturno** (s. d.).

Noël. Das französische Wort Noël heißt eigentlich **Weihnachten**. Daher wählte man nun auch für die Lieder, welche ehedem in Frankreich von den niedern Volksclassen am Feste der Geburt Christi gesungen wurden, und die eine Nachahmung des Gesanges der Hirten zu Bethlehem an der Krippe bilden sollten, den Namen **Noels**. Um des letzten Umstandes willen waren oder sind vielmehr dieselben noch von ganz einfachem Charakter und dem Hirtenleben angemessen. Die meisten Noels, die man jetzt noch in Frankreich hat, sollen aus einem alten Ballet herstammen, welches Eustache du Caurroy zum Vergnügen Carls IX. componirte, indem man nämlich nachgehends den gefälligsten Melodien dieses Ballets geistliche Texte unterlegte und so eigentlich das Ganze parodirte. a.

Noelli, Georg, nicht allein der größte und fast einzige Meister auf dem Pantaleon, sondern überhaupt einer der tüchtigsten und gebildetsten Tonkünstler seiner Zeit, war ein Schüler von Pantaleon Hebenstreit selbst, dem Erfinder jenes Instruments. Den Contrapunkt studirte er Anfangs bei Geminiani; dann zu Dresden bei Hasse, und endlich über 6 Jahre lang bei dem Pater Martini zu Bologna. Hinsichtlich der freien Fantasie stellten ihn Viele noch über Friedemann Bach; gleich muß er demselben wenigstens darin gekommen seyn, denn nirgends liest man, daß er Bach nicht erreicht habe. Nach Vollendung seiner Studien durchreiste er ziemlich ganz Europa. In London fand er an Händel den freundlichsten Rathgeber und einen wahrhaft treuen Freund und Verehrer. Eben so an C. Ph. E. Bach in Hamburg, mit dessen Spielweise die seine so sehr viel Aehnlichkeit hatte. Gegen 1780 engagirte ihn der damalige Herzog von Meklenburg-Schwerin als seinen Cammermusikus. Als solcher machte er 1782 seine zweite und letzte Reise nach Italien. Er starb zu Ludwigslust im Jahre 1789. Von seinen vielen Compositionen ist sonderbarer Weise keine einzige gedruckt. Einige Manuscripte von ihm: Sinfonien, Violin-Parthien, Quartette und Trio's, auch einige dergl. für die Flöte enthaltend, bewahrt die ehemalige Westphal'sche Niederlage in Hamburg. m.

Nola, Giovanni Domeniko da, berühmter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, war Maestro di S. Annunziata in Neapel. Mehrere 3- und 4stimmige Canzonen und Villanellen seiner Composition liegen noch auf der Bibliothek zu München; 5- und 6stimmige Motetten erschienen 1575 zu Venedig, und Madrigalen ꝛc. in verschiedenen Sammlungen classischer Werke.

Noli me tangere (wolle mich nicht berühren), s. **Blind** (blinde Registerzüge).

Nomen, sagen Einige auch für **Neumen** (s. dies. Art.), doch nicht ganz richtig.

Nomion, hieß bei den alten Griechen eine Art Liebeslied, eigentlich Schäfer- oder Hirtenlied, denn *νομιος* heißt: was Hirten ꝛc. betrifft.

Nomisch, s. **Nomos**.

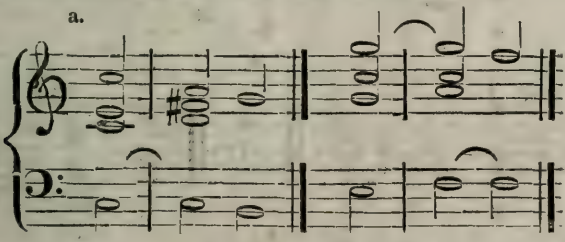
Nomodictai (von dem griech. *νομος* — Gesetz und Lied, und *δικαιοω* — richten) wurden bei den Alten die Richter genannt, die über die Preisaustheilung unter den Wettkämpfern bei den heil. Spielen entschieden. S. Wettstreit. 48.

Nomos, mit deutscher Endung auch Nome. Verglichen den Art. Griechische Musik, besonders von pag. 314 des dritten Bandes an. Ursprünglich bedeutete bei den Griechen das Wort Nomos in der Musik wohl ein Loblied auf den Apoll, denn das Adjectiv Nomisch bezeichnete bei ihnen diejenige Schreibart oder den Styl, dessen man sich bei solchen Lobliedern auf den Apoll bediente. Eine Eigenthümlichkeit desselben war, daß man sich dabei immer in den höheren Tönen des Systems aufhielt, die Netoides hießen, welcher Name daher bisweilen auch für den Styl selbst gebraucht wurde. 48.

Non (lat. u. ital.) — nicht; steht zuweilen unter den näheren Bestimmungen der Vortragsbezeichnungen, z. B. Allegro ma non troppo — rasch aber nicht zu viel (zu rasch). a.

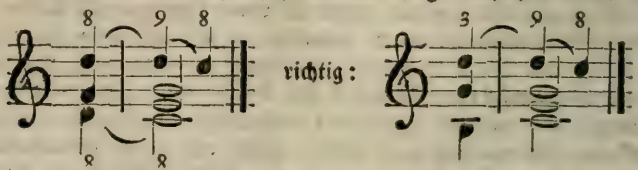
None, ein dissonirendes Intervall von neun (novem) Stufen, das in dreierlei Art gebraucht wird, nämlich: a) als kleine None (z. B. C—des, H—c, oder E—f; b) als große None (C—d, H—cis, oder D—e); und c) als übermäßige None (C—dis, F—gis etc.). Uebrigens sind alle diese Nonen, als einzelne Intervalle betrachtet, im Grunde Nichts als Secunden, die nur um eine Octave höher von ihrem Grundtone entfernt sind, und werden öfters auch in eben dieser Entfernung Secunden genannt. Die Ursache dieser Verschiedenheit ihrer Benennung liegt blos in der Verschiedenheit ihres harmonischen Gebrauchs. Es ereignet sich nämlich manchmal der Fall, daß bald der Grundton selbst, bald ein in der Melodie oder deren Harmonie liegender Ton dissonirt, oder besser gesagt: als Dissonanz erscheint, die aufgelöst werden muß, und von dem ursprünglichen Grundtone eigentlich nur um eine Stufe, sey es nun in derselben oder in der folgenden Octave entfernt liegt. In a ist z. B. Takt 2 der Grundton die Dissonanz, in b aber Takt 2 der Melodienton; beide Töne aber sind, wie sie daliegen, Nonen oder Secunden:

a.

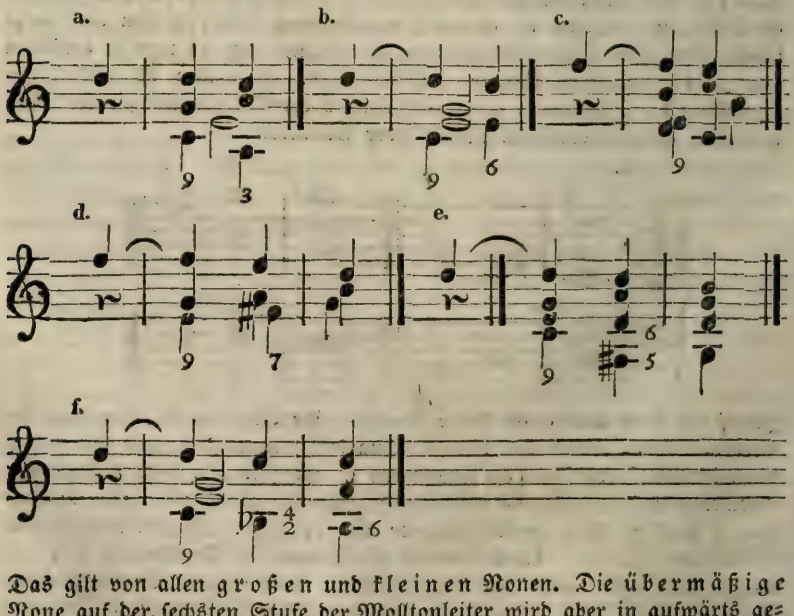


Indeß ist dort das c im Basse eigentlich die Septime des Dominanten-Accordes von g (es ist der Secund-Quart-Sextenaccord), und hier das g die wirkliche None von dem Grundtone f. Es sind also beide dissonirende Secunden in zwei ganz verschiedenen Harmonien gebraucht. Hier, in Beispiel b Takt 2, kann der dissonirende Ton (g) nun betrachtet werden entweder als ein Ton, durch welchen die Octave des Dreiklanges (f a c f) aufgehalten wird, oder als die Dissonanz eines eigenen Stammaccordes (Nonenaccord). Im ersten Falle wird der Ton deshalb None genannt, weil er um einen Ton höher als die durch ihn aufgehaltene Octave liegt; im zweiten Falle ist er eigentlich die Septime eines Septimenaccordes, dem

man nur einen tieferen Grundton gegeben hat, durch welchen die Septime zur Octave wird. Demnach ist denn die None, genau genommen, jederzeit die über dem Grundtone liegende Stufe, die in einer Oberstimme als eine Aufhaltung der Octave, oder als eine besondere Dissonanz gegen den Grundton dissonirt, und hat deshalb den Namen None statt Secunde erhalten, weil diese, die Secunde, der Theorie nach nicht gegen den Grundton, sondern der Grundton gegen die Secunde dissonirt. In der harmonischen Anwendung muß die None, wie jede Dissonanz, immer in der vorhergehenden schlechten Taktzeit vorbereitet werden, d. h. als Consonanz erscheinen, dann selbst als Dissonanz erklingen, und endlich sich wieder auflösen. Diese Auflösung geschieht immer durch den Fortschritt um eine Stufe abwärts, nach den verschiedenen Bewegungen aber, welche die Grundstimme machen kann, nicht immer in die Octave, wie es auf den ersten Anblick scheint, und gewöhnlich auch der Fall ist, sondern in verschiedene Intervalle. Geschieht die Auflösung übrigens, wie gewöhnlich, in die Octave, so darf die None niemals durch die Octave vorbereitet werden, weil sonst jedesmal eine fehlerhafte Octavenfolge entstehen kann, wie:

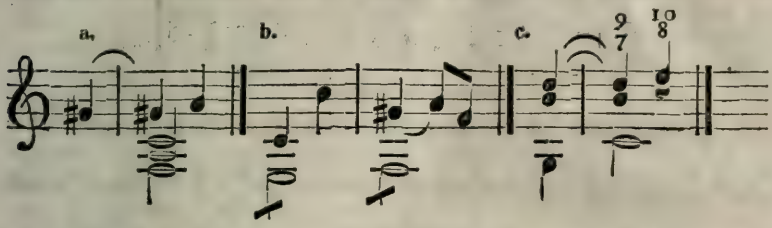


Ferner kann die None aufgelöst werden: in die Terz (wie bei a), die Sexte (wie bei b), und die Quinte (wie bei c); und durch die Vorausnahme einer durchgehenden Note: in die Septime (wie bei d), die verminderte Quinte (wie bei e), und die Secunde (wie bei f):



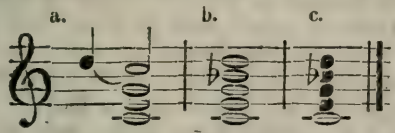
Das gilt von allen großen und kleinen Nonen. Die übermäßige None auf der sechsten Stufe der Molltonleiter wird aber in aufwärts gehender Fortschreitung aufgelöst, wie bei a der folgenden Beispiele, und im sog. modernen Style kommt dieselbe oft auch ganz unvorbereitet zu bloßer

Verzierung des Gesanges vor, wie bei b. Eben so kann auch die große None in Begleitung der großen Septime über dem Grundtone der Tonart nebst der Septime wohl eine Stufe aufwärts aufgelöst werden, wie bei c, doch muß man sich dabei sehr vor falscher Fortschreitung hüten:

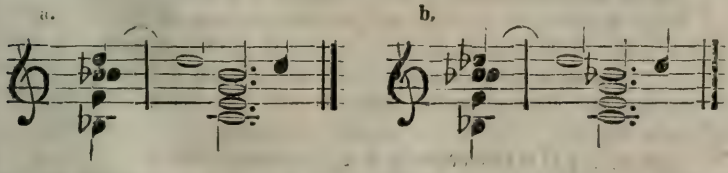


So wird im freien Style die None oft auch auf der Dominante der Tonart, bei liegenbleibendem Basse, ohne alle Vorbereitung angeschlagen, und läßt man sie nicht selten auch als bloße Durchgangsnote erscheinen. Die None gleich neben ihrem Grundtone in der Entfernung von einer bloßen Secunde zu nehmen, ist kein Fehler. Bei obligaten Baßstimmen läßt sich das oft nicht vermeiden. Bei der Auflösung läßt man in dem Falle die Grundstimme um eine Terz oder Sexte hinabsteigen und die None sich in die Terz oder Sexte auflösen. Im Uebrigen vergleiche man den Artikel Intervall. ††.

Nonenaccord. Ueber diesen Accord ist man in der Theorie noch nicht einig, und die Einen halten die None in demselben nur für einen Vorhalt vor der Octave (a), die Anderen jedoch, die ihn aus der Aeolsharfe (mit der kleinen Septime) hervorgehen hören, nennen ihn einen fünfstimmigen Grundaccord, der aus Grundton, Terz, Quinte, Septime und None bestehe (b). Eine dritte Meinung geht dahin, daß er eigentlich nur ein Septimenaccord sey, dem man aber die Unterterz beigelegt habe (c)

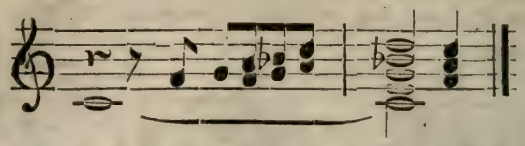


Die None gehört in jedem Falle zu den Dissonanzen, und muß daher auch in dem Accorde ihren Gesetzen folgen, d. i. sie muß vorbereitet, angeschlagen und sodann aufgelöst werden, wie in dem vorhergehenden Artikel gezeigt ist. Da die None die Oberoctave der Secunde ist, so sind ihr auch deren Verschiedenheiten eigen, als klein, groß und übermäßig, und diese gehen auch auf den Nonenaccord über. Der Nonenaccord erscheint nur selten mit all' seinen Intervallen, und fast mehr in der Moll- (b), denn in der (a) Durtonart.



In der Molltonart ist es denn natürlich immer der kleine oder verminderte Nonen-Accord. Im vierstimmigen Satze erscheint der Nonen-Accord entweder mit der Terz und Quinte, oder ohne die Quinte, u. mit

der Terz und Septime, welchen Accord man insbesondere den Non-Septimenaccord nennt. Im freien Styl kommt selbst der fünfstimmige Nonenaccord auch unvorbereitet vor



Die Verschiedenheit der Nonenaccorde, je nachdem sie drei-, vier- oder fünfstimmmig sind, wäre demnach diese: 9 auch $\begin{matrix}9\\3\end{matrix}$, $\begin{matrix}9\\5\end{matrix}$, $\begin{matrix}9\\7\end{matrix}$, $\begin{matrix}9\\7\\5\end{matrix}$, auch $\begin{matrix}9\\7\\5\\3\end{matrix}$, und diesen Zahlen werden sämmtliche Versetzungszeichen, nach gewöhnlicher Art, da angehängt, wo es nöthig wird. Das Alles geschieht indessen nur, so lange die Grundstimme bei der Auflösung des Nonenaccordes liegen bleibt; macht sie aber einen Fortschritt dabei, dann folgen der Zahl 9 auch wohl die 2, 3, 5, 6, 7. Folgt aber die 10 auf die 9, dann ist es ein Beweis, daß die übermäßige None vorwaltet, die sich, wie jedes übermäßige Intervall, eine Stufe aufwärts bewegen muß. Noch ist zu bemerken, daß, obgleich die None als Secunde gezählt werden kann, man sie doch nicht gerne neben dem Grundtone nimmt, es sey denn, daß dieser bei ihrer Auflösung einen Fortschritt macht. Uebrigens unterscheide man wohl den Secundenaccord vom Nonenaccorde, da beider Bestandtheile, wie Fortschritte, sehr von einander verschieden sind. Auch darf die None der, bei der Auflösung derselben, daraus entstehenden Octaven wegen nicht verdoppelt werden. Eine weitläuftigere Umschreibung des Nonenaccordes gehört in die Lehrbücher der Composition. G.

Nur über den am häufigsten vorkommenden Accord der kleinen None wäre hier wohl noch Einiges zu bemerken. Dieser ist natürlich der eigentliche Nonenseptimenaccord, denn die kleine None verbindet sich am gewöhnlichsten mit dem reinen Septimenaccorde und vertritt hier, als minder harte Dissonanz denn die große 9, die Stelle der Octave. Sie löst sich hier allezeit in die Octave des liegenbleibenden Basses oder, wenn dieser in die Subdominante fortschreitet, in die Quinte auf. Wenn sie in diesem Falle sich nicht sogleich auflöst, sondern noch aufgehalten wird, so wird sie erst zur Sexte, die hier dann wieder als Dissonanz erscheint. Umgekehrt oder versetzt kann dieser kleine Nonenaccord 4 Mal werden, weil er außer der Octave 4 Intervalle enthält. Mit der 3 im Basse entsteht dann der verminderte Septimenaccord, mit der Quinte im Basse der Quintsexten-Accord, mit der Septime im Basse der Terzquartenaccord, und mit der kleinen None im Basse der sog. Secundenaccord. Dieser Secundenaccord ist eigentlich der Accord der übermäßigen Secunde. Daher kann durch diesen Accord auch niemals bis zur Befriedigung modulirt, sondern der ihm folgende auflösende Quartsextenaccord (in der Stimme, in welcher eine Dissonanz erklingt, muß sie sich auch auflösen, also hier im Basse) nur im Vorübergehen gebraucht werden, erst zur völlig befriedigenden Auflösung führend. d. Red.

Nonenseptimenaccord, s. den vorherg. Artikel.

Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm, seit 1800 Cantor und Musikdirector zu Nördlingen, wo er erst vor einigen Jahren starb, war geboren zu Kirchenhittenbach bei Nürnberg 1758, und ein großer Meister

auf der Orgel, neben welcher er denn auch noch mehrere andere Instrumente ziemlich fertig spielte. Sein Lehrer auf jener war Siebenkees. In der Composition unterrichtete ihn Anfangs Riepel in Regensburg u. dann Beck in Passau. Was er in derselben leistete, war zwar der Zahl nach Wenig, aber von bedeutendem inneren Werthe: so ein großes Oratorium, das er 1787 setzte, seine Claviersonaten und Lieder, und das noch am häufigsten vorhandene theoretische Werk: „Versuch eines Elementarbuchs der Singekunst, vor Trivial- und Normalschulen systematisch entworfen u. s. w." (Dessau 1784). P.

Norcome, Daniel, lebte um 1600 als Sangmeister zu Windsor und war einer der vorzüglichsten Componisten seiner Zeit. Eins von seinen Werken erhielt einstmals auch den Preis und ward unter die 5- und 6stimmigen Gesänge aufgenommen, die 1601 unter dem Titel „Triumph der Oriane" zu London gedruckt wurden.

Nordt, Wolfgang Heinr., berühmter Orgelbauer, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Frankenhausen, seinem Geburtsorte, wo er auch 1754 starb, und ist besonders bekannt als der Erfinder der Orgelstimme Traversa, die namentlich in Verbindung mit der Hohlflöte von vortrefflicher Wirkung ist. Unter den Orgeln, welche er gebaut hat, sind hier vorzüglich nennenswerth: das 26stimmige Werk in der Schloßkirche zu Sondershausen (1724), das 33stimmige Werk zu Greußen (1728), das von 25 Stimmen in der Bergkirche zu Frankenhausen (1734), das von 14 Stimmen zu Ebeleben (1740), ein gleiches zu Badra (1749) und endlich noch so eins zu Niederspier (1751). N.

Normant, Antonio, genannt Lohial oder Loyal, mit dem Beisatze Monsieur mon compère oder mon Compère, ist einer der Tonsetzer des 14ten Jahrhunderts, von welchen Compositionen, namentlich Messen, in dem Päbstl. Musikarchive vorhanden sind. Er darf nicht mit Ockenheim's Schüler Loyset, der auch Loyset Compère genannt wird, verwechselt werden.

Norris, Thomas, starb zu London 1790, war aus Oxford gebürtig und gehörte zu den bedeutendsten englischen Sängern seiner Zeit. Der berühmte J. Taylor hat sein Bild in Kupfer gestochen. Bei den Händel'schen Gedächtnißfeiern in London war er bis zu seinem Tode jedes Mal als erster Sänger thätig. Ob die zu ziemlich gleicher Zeit berühmte Sängerin Mad. Catharine Norris die Gattin dieses oder eines andern Norris war, läßt sich nicht mehr bestimmen.

North, 2 Brüder und englische Musiker aus dem Ende des 17ten Jahrhunderts: 1) Francis, war Anfangs Lord Chief Justice of the Court of Common Pleas, und dann Lord Keeper of the Greath Seal oder Groß-Siegelbewahrer von Großbritannien, nebenbei aber auch Virtuos auf der Lyra-Viol (Viola da Gamba) und Baß-Viol und tüchtiger Sänger; componirte mehrere 2- und 3stimmige Sonaten, setzte Guarini's Canzone „Cor mio del etc." fugenartig für 3 Stimmen, und gab endlich, jedoch nicht unter seinem Namen, in den Druck: A philosophical Essay on Music (London 1677). 2) Roger, geb. 1650 zu Rougham in Norfolk, war musikalisch-historischer Schriftsteller, Sänger und tüchtiger Orgelspieler, und starb erst 1734. Seine Manuscript gebliebenen interessanten Memoirs of Music sollen genaue Nachrichten von allen von 1650 bis 1680 in England berühmt gewesenen musikalischen Künstlern enthalten; Hawkins und Burney haben

sie bei Ausarbeitung ihrer Geschichte benutzt. Wer in diesem Augenblicke in ihrem Besitz sich befindet, ist nicht bekannt.

Norwegische oder, wie Andere sagen, Nordische Musik, siehe Scalden oder Skandinavische Musik.

Nota (lat. u. ital.) — die Note; Nota buona — gute Note, d. i. die gute Taktnote; Nota cambiata — die Wechselnote; Nota cativa — schlechte Note, d. i. die auf den schlechten Takttheil fällt; Nota characteristica — charakteristische Note, s. Charakteristisch; Nota sostenuta ist der sog. Glockenton (s. d.).

Note. I. Das Liniensystem (vergl. den Art.) dient uns als ein Fachwerk, in das jede beliebige Tonreihe eingetragen werden kann. Nun bedarf es aber noch eines Zeichens, um in irgend einem Raume des Liniensystems anzugeben, daß der diesem Raume angehörige Ton wirklich eintreten soll. Dieses Zeichen heißt Note, und besteht im Wesentlichen nur aus einem Punkte, gleichviel von welcher Gestalt und Größe. Sobald aber ein Ton erklingen soll, muß diese seine Existenz auf eine gewisse Dauer, er muß irgend eine Geltung haben; und diese Geltung muß uns gleichzeitig mit der Bezeichnung des Tones bekannt werden. Daher haben unsere Noten, neben dem, daß sie Tonzeichen sind, auch noch die Geltung des Tones auszusprechen. Dies geschieht durch ihre verschiedene Bildung und durch gewisse Zusätze zu ihrer Hauptgestalt, dem Punkte oder „Kopfe", wie dieser Theil genannt zu werden pflegt. Es ist einer der größten Vorzüge unserer Notenschrift, daß sie die beiden Wesenheiten, die sich im Tone vereinen, nämlich Ton und Zeitdauer (Geltung), auch im Zeichen, in der Note, auf das Leichteste und Deutlichste zu vereinen weiß. — II. Der Kopf unserer Noten hat dreierlei Gestalten:

1, 2, 3,

die erste, nur selten und meist nur in ernsten und großangelegten Kirchenmusiken noch gebräuchliche, giebt dem Tone die Geltung von zweien der folgenden Classe; man nennt sie Zweitaktnote. Die zweite jener Kopfgestalten giebt dem Tone die halbe Geltung der vorigen oder die Geltung von zweien der folgenden Classe, man nennt sie Taktnote. Die dritte Kopfgestalt wird nicht für sich allein gebraucht. Der erste Zusatz zu dem Notenkopfe besteht in einem rechts oder links, oben oder unten zugefügten Striche, der Hals genannt.

4, 5,

Ein hohler Kopf (zweite Hauptgestalt) mit einem Halse, wie in Nr. 4, giebt dem Tone die halbe Geltung einer Taktnote und heißt Halbe-Taktnote, oder Halbe-Note. Ein voller Kopf (dritte Hauptgestalt) mit einem Halse, wie in Nr. 5, giebt dem Tone die halbe Geltung einer halben Note und heißt Viertelnote oder Viertel. Die andere Zusatzgestalt besteht in einem vom Hals abwärts geführten Querstriche, Fahne genannt.

Die Fahne wird zuerst dem Viertel beigefügt und macht daraus eine halb so viel geltende Note, die Achtelnote oder Achtel heißt; zwei Fahnen bezeichnen abermals eine halb soviel geltende Sechszehntelnote , drei Fahnen eine halb soviel geltende Zweiunddrei-

ßigstelnote, vier Fahnen ein halb soviel geltendes Vierund-

sechszigstel, fünf Fahnen ein halb soviel geltendes Hundertachtundzwanzigstel. Weiter zu theilen hat man nicht nöthig gefunden; dies sind also sämmtliche jetzt gebräuchliche Notengestalten. — III. Wir haben übrigens dieselben aus dem Notensysteme der Mensuralmusik (s. d. Art.) erhalten. Unsere Zweitaktnote ist die dort erwähnte Brevis, unsre Taktnote aus der alten Form der Semibrevis, unsere Halbenote aus der Form der Minima hervorgegangen. Auch kleinere Notengestalten sind in der Mensuralperiode, wie es scheint seit dem 14ten Jahrhunderte, schon eingeführt worden; namentlich die semiminima major (das Vorbild unsers Viertels) als Hälfte einer Minima (also nach unserer Weise als Viertel), dann die semiminima minor, auch fusa oder unca genannt und die Hälfte der s. major, also ein Achtel geltend; ferner (und später) die semifusa oder bis unca ein Sechszehntel geltend, endlich die subsemifusa oder ter unca, unser Zweiunddreißigstel (die Figuren finden sich unter dem Art. Geltung d. N.) Mancherlei andere aus dem 14ten und 15ten Jahrhundert herrührende Notengestalten (offne und gefüllte Dreiecke, mehrmals an einander gesetzte hohle und gefüllte Longen und Breven, querdurchschnittene Breven u. s. w.) übergehen wir als längst beseitigt um so lieber, da sie selbst in ihrer Zeit keine allgemeine Anwendung gefunden haben. Aus diesem Grunde sind auch die vorgenannten Gestalten im Art. über Mensuralmusik als unwesentlich übergangen worden. Im Uebrigen s. auch Geltung (der Noten), Musik (Geschichte derselben), Notenschrift, Neume u. Notensystem. ABM.

Notendruck. Bis ins 15te Jahrhundert wurden alle Noten geschrieben, oder besser gesagt: alle Tonzeichen. Die angenommen ältesten gedruckten Noten, die man kennt, rühren aus dem Jahre 1473 her. In der Geschichte des Notendrucks nun unterscheidet man 2 Hauptperioden: die erste, in welcher man sich zum Notendruck ganzer Platten bediente, und die zweite, in welcher man die Noten auf ähnliche Weise wie Schriften mit beweglichen Lettern setzte. Jene Platten in der ersten Periode des Notendrucks waren Holztafeln, und mit solchen Tafeln sind denn auch unstreitig die ältesten Noten, die wir besitzen, gedruckt, denn in den gedruckten Büchern aus jener Zeit, in welchen Noten vorkommen, sind diese augenscheinlich mit einer Schreibfeder, jede einzeln, gezeichnet. Auf die Holztafeln folgte dann zuerst der Notenstich auf Kupferplatten. Der wohlfeilere Notendruck auf Zinnplatten, wobei die Noten mit Stahlstempeln in das Zinn eingeschlagen werden, ward erst gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gewöhnlich. Ueber den Erfinder der gegossenen Musiknoten ist man ungewiß. Gewöhnlich hält man Ottavio Petrucci aus Fossombrone dafür, der im Anfange des 16ten Jahrhunderts zu Venedig lebte. Nach Baini erhielt er von dem Senate der Stadt ein ausschließendes Privilegium für seine Erfindung. In Frankreich hat wahrscheinlich Jacob Sanlecque (geb. zu Caulen in der Picardie 1558), ein berühmter Schriftgießer zu Paris, der daselbst 1648 starb, die Drucknoten eingeführt. Die Kunst, mit solchen Noten zu drucken, blieb indessen sehr unvollkommen, bis der berühmte Breitkopf (s. d.) in Leipzig jene Kunst, sich der Noten wie der Buchdruckertypen zu bedienen, 1755 auf einen solchen Grad von Vollkommenheit brachte, daß er im Grunde für den ersten Erfinder derselben gehalten werden kann. Gegenwärtig indeß wendet man hauptsächlich,

und fast ausschließlich, den Steindruck auf Noten an, und es sind in der That bereits sehr schöne Ausgaben durch denselben geliefert worden. Doch übertrifft der scharfe Notenstich auf Kupferplatten alle übrige Arten des Notendrucks. Der Buchdrucker und Schriftgießer Tauchnitz in Leipzig hat auch schon, und zwar als der Erste, der es versuchte, Noten stereotypirt.

Notenfresser nennt man scherzweise wohl einen solchen tüchtigen praktischen Tonkünstler, Virtuosen, der die Fähigkeit besitzt, Alles was ihm vorgelegt wird, ohne Rücksicht auf die darin vorkommenden Schwierigkeiten, sogleich prima vista, ohne Anstoß zu spielen. Auf schönen Vortrag kömmt es dabei noch nicht an. Bei den Franzosen heißt ein solcher („Notenfresser") Künstler Croque-notes, welches im andern Sinne aber auch „schlechter Musikus" bedeutet. a.

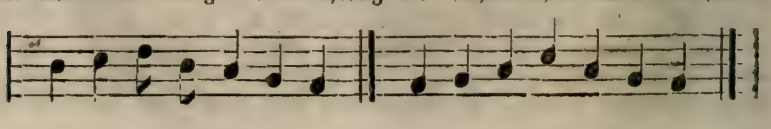
Noten- oder Musikalienhandel. Da dieser Artikel mit der Literatur in zu enger Verbindung steht, so müssen wir ihn ebenfalls, wie Literatur, auf den Nachtrag verschieben.

Notenlesen. Hierunter versteht man die Fertigkeit, die Noten in Ansehung ihrer abwechselnden Höhe und Tiefe nicht allein auf einen Blick auf das Bestimmteste zu fassen, sondern auch die relative Dauer derselben dem angenommenen Zeitmaaße anzupassen. Je weniger Mühe dies einem Spieler oder Sänger macht, desto besser — sagt man — liest er Noten, kann er Noten lesen; und umgekehrt. Einen hohen Grad von Fertigkeit im Notenlesen müssen die Ripienisten oder Orchesterspieler besitzen, die nicht erst Zeit haben, ihre Stimme nach und nach einzustudiren, sondern sogleich in dem vorgeschriebenen Tempo dieselbe pünktlich ausführen müssen. Der Solospieler erwirbt sich gewöhnlich durch Uebung einen noch höheren Grad von Fertigkeit darin; allein derselbe wird bei ihm nicht so nothwendig als bei jenem, da er für sich seine Concertsachen ganz nach Belieben einüben kann. Die zweckmäßigste Uebung im Notenlesen gewährt das Zusammenspielen mit Anderen und zwar solcher Sachen, die die bereits vorhandene technische Fertigkeit nicht übersteigen, und dann das öftere Wechseln der Stücke, welche man spielt, so daß man immer andere zu sehen und zu spielen bekommt. S. auch den Art. Prima vista. a.

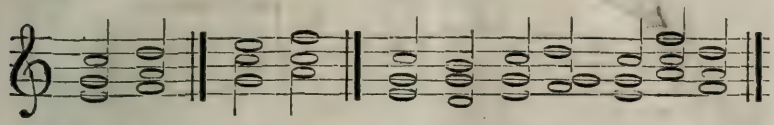
Notenplan, das eine oder die mehreren (durch eine Accolade) vereinten Liniensysteme, auf welchen die Noten aufgezeichnet werden.

Notenschlüssel, s. Schlüssel.

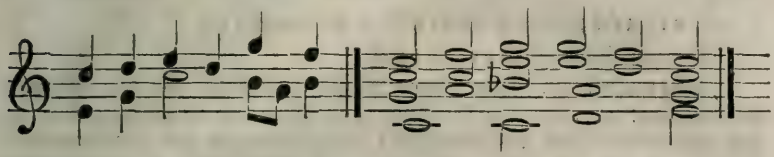
Notenschrift, die Aufzeichnung der Noten nebst allen dazu gehörigen Zeichen. Es kommt bei dieser, wie bei jeder andern Schrift, das Uebliche, das Zweckmäßige, das Schöne in Betracht; eine erschöpfende Abhandlung in allen drei Richtungen würde hier zu weit führen, und erscheint bei den überall verbreiteten Mustern schöner Notenschrift, die uns die Verlagshandlungen von Leipzig, Wien, Paris ꝛc. liefern, überflüssig. Nur einige einzelne Bemerkungen folgen hier. 1) Bekanntlich ist die Richtung des Halses (und der Fahnen) für die Geltung der Note gleichgültig. Aus Rücksichten der Wohlgestalt legt man aber bei einfachen Notenreihen die Hälse der auf oder über der dritten Linie stehenden Noten abwärts, der unter ihr stehenden aufwärts; nur würde man bei einzelnen Noten, die nicht zu weit von der Mittellinie abliegen die Richtung der nachbarlichen Noten beibehalten.



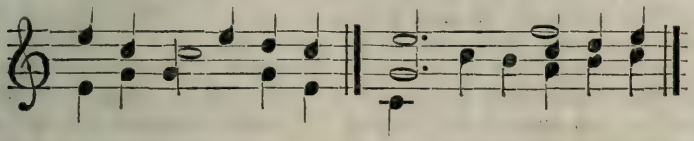
2) wenn auf einem Systeme mehrere zugleich erklingende Töne zu notiren sind, so richtet man sich nach der Lage der Mehrzahl, — oder bei Folgen solcher Zusammenklänge nach der Lage der Nachbarn:



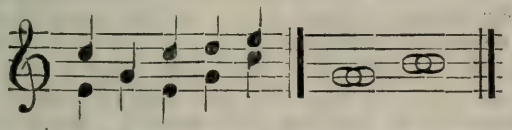
3) Sollen zwei Stimmen, oder zwei Massen von Stimmen, auf ein und demselben Systeme unterschieden werden, so *streicht* man (dies ist der Kunstausdruck) die Noten der obern hinauf, der untern hinab:



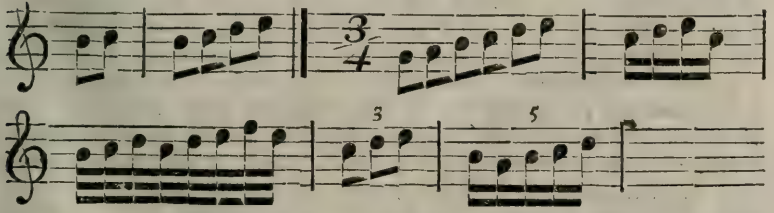
unbeachtet die Höhe jeder einzelnen Note, selbst wenn bisweilen die untere Stimme über die obere hinausgreift, die Stimmen sich *kreuzen*.



In ähnlicher Weise, obwohl nicht so kenntlich, lassen sich drei und mehr Stimmen auf einem Systeme unterscheiden, wie im obigen Beispiele. 4) Noten, die beiden Stimmen angehören, werden hinauf und hinunter gestrichen, oder (wenn sie unbehalset sind) mit doppeltem Kopfe geschrieben:

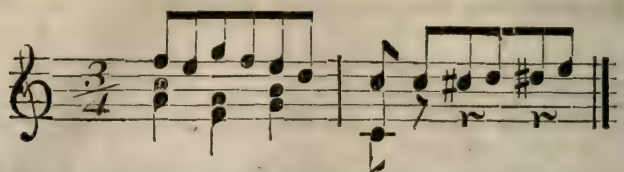


5) Die Noten kleinerer Geltung werden der Uebersicht wegen mit ihren Fahnen zusammengestrichen, daß sie *Massen* bilden. So verbindet man 2 oder 4 Achtel, im $^3/_4$ Takt auch 6 Achtel, alle Sechszehntel oder Zweiunddreißigstel eines Viertels, alle aus einem Takttheil oder Glied gewonnenen unregelmäßigen Geltungsfiguren (Quintolen u. s. w.) mit ihren Fahnen,



die in dieser Gestaltung *Geltungsstriche* oder *Geltungsrippen* heißen. Diese Zusammenziehung richtet sich meist nach den Takttheilen um die Takteintheilung zu erleichtern, nimmt aber auch auf die rhythmischen

Abschnitte Rücksicht, indem sie sich unterbricht, wo ein rhythmischer Abschnitt statt hat.



6) In Gesangsachen werden niemals diejenigen Noten zusammen gestrichen, zu denen verschiedene Textsylben auszusprechen sind. Siehe auch Tonschrift. ABM.

Notenschreibemaschine, s. Melograph.

Notenstich, s. Notendruck.

Notensystem. Mit diesem Namen bezeichnen wir den Inbegriff aller Zeichen, mittelst deren die Töne (nach Höhe und Tiefe) ihre Geltung, ihre bestimmteren oder unbestimmteren Verlängerungen und Verkürzungen (Punkte, Legato, Tenuto, Ruhezeichen, Stakkato) und Unterbrechungen (Pause, Halt) notirt werden. Das Notensystem umfaßt also 1) das Liniensystem, 2) die Noten, Kreuze, Bee und Widerrufungszeichen, 3) die Schlüssel, 4) die Geltungszeichen für Ton und Pause, sowohl die bestimmteren als unbestimmteren; man könnte auch 5) die darauf bezüglichen Kunstwörter und ihre Abbreviaturen als Ergänzungen der eigentlichen Notenschrift dazu rechnen. Unser Notensystem scheint sich aus den Neumen (s. d.) allmählig entwickelt zu haben, mit denen in den ersten 10—12 Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Töne (im Grunde mehr angedeutet als bestimmt) aufgeschrieben wurden. Man mußte bei einer nur einigermaßen fortgeschrittenen Entwickelung der Musik der Unsicherheit der Neumenschrift inne werden, die solchen Mißverständnissen unterworfen war, daß Einer etwa eine Terz las, wo ein Andrer eine Quarte oder Quinte zu sehen meinte. Durch Höher- und Tieferstellen der einzelnen Zeichen wurde die Anschauung einigermaßen erleichtert; um sie aber auch mehr zu sichern, wurde (im 9ten oder 10ten Jahrhundert) eine Linie gezogen; dann nahm man deren zwei, eine rothe, und darüber eine gelbe, und konnte mit ihrer Hülfe den Neumen bestimmtere Plätze zur Andeutung der Höhe und Tiefe anweisen. Guido Aretinus fügte über jeder dieser Linien noch eine schwarze Linie zu und stellte seine Neumen schon mit größerer Bestimmtheit auf und zwischen die vier Linien. Allein daneben wurden mancherlei andere Tonschriften theils beibehalten, theils neu versucht. Hucbald ahmte die altgriechische Tonschrift nach, mit einem wunderlich geformten und verschieden gestellten F für soviel Töne, als eben im ganzen System im Gebrauch waren. Ihm schlossen sich Herrmann Contractus und Dominus Oda an; doch bediente sich ersterer auch abbrevirter Worte, z. B. e für equalis (aequalis), s für semitonium, t für tonus, ts für tonus et semitonium (kleine Terz), tt für ditonus (große Terz), die er zur Bezeichnung des Tonschritts über die Textsylben setzte. Schon aus dem 10ten Jahrhundert will man in alten Chorbüchern statt der Neumen schwarze Punkte auf parallellaufenden Linien gefunden haben. Die Anwendung irgend eines einfachen Zeichens, z. B. des Punkts oder der Note, lag in der That nahe, sobald man begonnen, die Neumen in verschiedene Höhen zu setzen und die Höhen durch Linien zu bestimmen, es mag also wohl in dem oder jenem Kloster, in irgend welchen einzelnen Singechören ein wirklicher Notenversuch gemacht worden seyn, der sich nur bei dem Mangel engerer Wechsel-

wirkung nicht erhalten und verbreiten konnte. So erzählen uns Athan. Kircher und Vincenzo Galilei von Handschriften mit einer Art von Noten (ungeschwänzte Punkte, oder schwarze Kreise in einem System von 7, 8 und 10 Linien) aus dem 10ten Jahrhundert; und im Kloster zu Corvey im westphälischen Kreise zeigte sich um 986 eine Art von Tonschrift (per flexuras et notas, per regulas et spatia distinctas) mit fünf, zum Theil unsern Noten ähnlichen Zeichen. Allein im 11ten und 12ten Jahrhundert war diese Erfindung noch keineswegs verbreitet; dies wurde sie erst, wie es scheint zu Ende dieses und zu Anfange des folgenden Jahrhunderts, und erst im 14ten Jahrhundert fand das Noten- mit dem Mensuralsystem Aufnahme in der römischen Liturgie, die sich bis dahin der gregorianischen Neumen (nota romana) bedient hatte. Vergl. hierbei die Art. Mensuralmusik, Note, Liniensystem, so wie die technischen Artikel über die sonstigen Bestandtheile des Notensystems. ABM.

Notenzeichen, s. Note.

Notenzeiger, ital. mostra, s. Custos.

Note sensible, nennen die Franzosen das Subsemitonium modi, oder die große Septime einer Tonleiter; Andere auch die sog. charakteristische Note. S. Charakteristisch.

Notist, ist im Allgemeinen jeder Notenschreiber, der die einzelnen Stimmen aus den Partituren einzeln ausschreibt, oder überhaupt Noten nach Dictaten auf- oder auch abschreibt. In letzterem Falle ist er ein gewöhnlicher Copist. Ein Notenschreiber, der nach Dictaten Noten aufschreibt (was übrigens selten vorkommt), muß außer der Kenntniß der gewöhnlichen Notenschreibe-Regeln vollkommene musikal. Kenntnisse besitzen, ja in gewissem Betracht sogar selbst Tonsetzer seyn, um das Vorgesungene oder Vorgespielte und Vorgesprochene genau verstehen und richtig niederschreiben zu können. Etwas von Musik muß oder sollte übrigens jeder Notist verstehen, u. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique Artikel Copiste verlangt sogar, daß derselbe die Fehler und Versehen eines Componisten beim Abschreiben corrigire. Das aber ist wohl etwas zu viel, und schwerlich wird ein Componist es auf solche Correctur ankommen lassen. Jene gewöhnlichen Regeln des Notenschreibens (Notirens) sind: zuvörderst Genauigkeit, Deutlichkeit und bei mehrstimmigen Stücken gehörige Unterlage der verschiedenen Noten unter einander nach ihrem Zeitwerthe; dann, daß am Schluß einer Zeile ein Takt nicht ohne Noth getrennt wird, und daß am Ende der ganzen Seite des Notenblatts an einem Punkte geschlossen wird, wo durch Pausen Zeit genug zum Umwenden ist; und endlich wie sie in dem Art. Notenschrift vorgezeichnet sind.

Notker, mit dem Beinamen Labeo, ein gelehrter Mönch von St. Gallen, welcher um 1022 starb, und neben einer mit Erklärungen begleiteten Uebersetzung der Psalmen, die zu den bedeutendsten Denkmalen unsrer ältesten Prosa gehört und sich handschriftlich zu St. Gallen befindet, aber auch in Schilters Thesaurus abgedruckt ist, auch einen als Antiquität merkwürdigen deutschen Traktat von der Musik hinterließ, welchen Abt Gerbert in der Bibliothek zu St. Gallen handschriftlich vorfand und noch mit einer lateinischen Uebersetzung unter dem Titel: Opusculum theotiscum de Musica, abdrucken ließ.

Notker, oder Notgerus Balbulus, um die Mitte des 9ten Jahrhunderts Abt zu Gallen, war der Erste, welcher Sequentias missales componirte und in seinem Kloster einführte. Mit Ratper und Tutillon hatte er unter Marcell und Ison in St. Gallen schöne Wissenschaften und Musik

studirt. Auf Befehl des Pabstes Nicolaus I. wurden jene Sequentiae dann auch in anderen Kirchen eingeführt. Ein Traktat von der Musik, den er schrieb, liegt noch jetzt in Manuscript auf der Bibliothek zu St. Gallen, und Abt Gerbert ließ ihn unter seinen Script. de mus. sac. unter dem Titel abdrucken: Explanatio quid singulae litterae in superscriptione significent cantilenae. Und auf der Bibliothek der Abtey St. Emmeran zu Regensburg liegen noch mehrere Hymnen von der Composition dieses Notkers handschriftlich vor, und zwar mit Bezeichnung der Melodien. Pater Cölestin versuchte es, die Tabulatur eines Hymnus daraus zu entziffern. Notker starb am 6. April 912 und ward 1514 canonisirt.

Notturno, wird im Allgemeinen jedes Tonstück genannt, das zunächst für den Vortrag im Freien, und nächtlicher Weile, bestimmt ist. Die besten Componisten haben derlei, vorzugsweise melodisch gehaltene Piecen, für 2, 3 oder mehrere Soloinstrumente geliefert, eigentliche Bravour sollte wohl allerwege daraus verbannt seyn, ist es aber doch nicht immer. Auch Vocalgesänge, meist für Männerstimmen, wie man sie als Ständchen an lauen Sommerabenden gar so gern vernimmt, werden unter jenem Sammelnamen mit einbegriffen. S. im Uebrigen den Art. Serenade. 18.

Nourrit, Adolph, erster Tenorist an der großen Oper zu Paris, ist 1798 daselbst geboren, und verdient zwar im Allgemeinen die Verehrung, die ihm bei seinen Landsleuten zu Theil wird, denn, was Geläufigkeit anbelangt, ist er ein ausgezeichneter Sänger, aber im Vortrage nähert er sich zu sehr dem Carricaturartigen, und seine Stimme an sich ist auch nicht gerade die schönste. Viele behaupten, daß er eben durch jenen seinen Vortrag bei den Franzosen sein Glück mache. st.

Novemole, ist eine Gruppe (musikalische Figur) von neun Tönen, die zusammen die Geltung von acht Tönen haben sollen, z. B. von neun Zweiunddreißigsteln, die auf ein Viertel gehen sollen. Mit der Schreibung wird es oft nicht genau genommen, z. B. die Novemole eines Viertels in Sechszehnteln geschrieben; gewöhnlich setzt man aber eine 9 darüber, und kann aus der ganzen Eintheilung leicht errathen, wie es gemeint ist. Der Name Novemole kommt her von dem lat. novem — neun. M.

Novi, Francesco Antonio, aus Neapel gebürtig, lebte zu Anfange des 18ten Jahrhunderts und war Componist und Poet zugleich. Folgende Opern werden ihm noch zugeschrieben: „Giulio Cesare in Alessandria" (1703), „Le Glorie di Pompeo" (1703), „Il Pescator fortunato Principe d'Ischia", „Cessare e Tolomeo in Egitto" und „il Diomede", und er soll sowohl ihr Textdichter als Componist gewesen seyn.

Nozemann, Jacob, war zu Hamburg am 30. August 1693 geb., bildete sich in seiner Vaterstadt für die Kunst und blühete noch 1724 daselbst als Violinist. Nach der Zeit ward er zum Organisten an der Remonstraten-Kirche zu Amsterdam ernannt; und hier starb er am 10. Oct. 1745. Er war ein berühmter Musiker zu seiner Zeit. Seine Pastorellen, Musetten und Paisanen für Clavier wurden lange nach seinem Tode noch gedruckt. Eben so waren seine Violinsolos und Trios allgemein geschätzt, und unter seinem 1745 in Folio gestochenen Bildnisse sind die erhebensten Verse in lat. Sprache enthalten. Gerber theilt dieselben in seinem neuen Tonkünstlerlexicon mit; wir halten das nicht für nothwendig. 9.

Nozzari, Andrea, aus den ersten beiden Decennien des laufenden Jahrhunderts noch rühmlichst bekannter italienischer Tenorist, starb zu Neapel plötzlich am Schlagflusse am 12. Decbr. 1832, im 56. Jahre seines Lebens.

Aus Bergamo gebürtig, machte er zeitig Reisen in Italien; 1812 erhielt er ein dauerndes Engagement in Neapel. Nach der Zeit ging er nur ein einziges Mal noch nach Mailand; dann hielt er sich ziemlich ununterbrochen zu Neapel auf, und sang auf den Theatern San Carlo und Fondo, mit anhaltendem großen Beifalle des Publikums. 1822 zog er sich von der Bühne ganz zurück und nahm Dienste in der Königl. Capelle, woneben er dann auch junge Künstler und Dilettanten im Singen unterrichtete, da er für einen der gründlichsten Meister in seiner Kunst galt. Deshalb wurden denn auch seine Vorstellungen, besonders in seinen jüngeren Jahren und auf seinen vielen früheren Reisen, enorm honorirt, so daß er ein Vermögen von mehr denn 100,000 neapolitanischen Ducaten hinterließ. Von der Schönheit seiner Stimme und seines Gesanges sprechen die älteren Italiener noch jetzt mit hohem Entzücken. st.

Nucci, Giuseppe, italienischer Balletcomponist aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war an dem großen Operntheater zu Turin angestellt. Seine bekanntesten und auch wohl gelungensten Werke sind: „Angelica e Wilton", „I due Cacciatori e la Venditrice di Latte", „l'Americana in Europa", „Orfeo ed Euridice" und „Gli Schiavi Turchi" — lauter Ballette.

Nucius, Fr. Johannes, Schüler von Johannes Winkler aus Mitweida, und ein zu seiner Zeit gefeierter Musiker, der als Theoretiker, Schriftsteller und Componist auftrat. Er ward 1556 zu Görlitz geboren, kam später nach Schlesien, ward Diaconus im Kloster Rauden, und zuletzt Abt zu Himmelwitz. Henelius (Silesiogr. I. pag. 708) führt ihn als den 25sten in der Reihe der Aebte an, und nennt ihn musicum excellentem et poetam. Gegen 36 Jahre war er Abt. In seinem 56. Jahre gab er heraus: Musicae poeticae, sive de Compositione Cantus praeceptiones absolutissimae nunc primum a F. J. N. etc. in lucem editae. Vorher waren aber schon mehrere Kirchencompositionen von ihm erschienen, wie z. B. 1591 in 5 Quartbänden Modulationes sacrae modis musicis V. et VI. vocum, welche sich unter andern noch auf dem Chore der Kreuzkirche zu Neiße befinden; auch andere 5- und 6stimmige geistliche Cantionen in 2 Büchern, ein 4stimmiges Christe qui lux es et Dies, ein 6stimmiges Benedictus u. dergl. m. Sein Todesjahr scheint in die 20er Jahre des 17ten Jahrhunderts zu fallen, jedenfalls nach 1618; mit Genauigkeit aber kann es nicht angegeben werden. L.

Null. Die o bedeutet in der Generalbaßbezifferung, daß zu dem Baßtone, über oder unter dem sie sich findet, keine Harmonie genommen werden soll; in der Applicatur der Saiteninstrumente zeigt sie die leere (ungegriffene) Saite an. ABM.

Numerus (lat.), heißt eigentlich die Zahl; in der Musik aber wird das Wort oft auch für Rhythmus gebraucht, wenn man nämlich das rhythmische Verhältniß der einzelnen Theile und Glieder eines Tonstücks damit bezeichnen will. Daher z. B. die oft vorkommende Redeweise: der Numerus ist geradzählig oder umgekehrt.

Nuß oder Cylindernuß, ist der von Metall fast nußartig, aber noch ein wenig runder geformte Theil einer Zungenpfeife, worin die Stimmkrücke läuft, u. Zunge u. Rinne mit einem hölzernen Keile befestigt werden. Dies zusammen heißt Mundstück und erhält seinen Platz in der Hose. Bei kleinen Pfeifen werden die Schallstücke mit der Nuß zusammen gelöthet. In der Mitte der Nuß befindet sich ein perpendikulär laufendes Loch, das gerade die Weite haben muß, um Zunge und Rinne darin gehörig befestigen zu

können; es heißt Nußloch und wird gleich mitgegossen, hernach mit dem Traubbohrer so groß und glatt gebohrt als es nöthig ist. Neben dem Nußloche befindet sich das Stimmkrückenloch, in welchem die Stimmkrücke oder der Stimmdrath läuft.

O.

O. Mit diesem lateinischen Versalbuchstab, der ehedem in der Form eines Cirkels, oder als 2 von einander abgesonderte Halbcirkel (C ↄ), zu Anfange eines Tonstücks nach dem Schlüssel gesetzt wurde, bezeichneten die Alten ihr sogenanntes tempus perfectum oder den aus 3 Semibreves bestehenden Takt, wobei die Brevis auch ohne Punkt 3 Semibreves galt. Oft wurde diesem Versalbuchstaben oder Zirkel in der Mitte auch ein Punkt zugefügt oder der ganze Zirkel mit einer Linie durchschnitten (s. Mensuralmusik). Das tempus imperfectum, welches unserm Zweizweiteltakte (2/2) entsprach, und in welchem die Brevis nur 2 Semibreves galt, wurde zum Unterschiede des vorhergehenden mit einem halben Zirkel, der seine Oeffnung nun entweder nach der rechten oder linken Seite kehrte, bezeichnet. — Als ital. Partikel kommt der Buchstab o oft auch in Ueberschriften oder sonstigen Bezeichnungen vor, und heißt hier immer: oder, z. B. Violino o Flauto (Violine oder Flöte). a.

Oberdominante nennen Einige auch die gewöhnliche Dominante (s. d.), nämlich zum Unterschiede dieser von der meist sogenannten Subdominante (Quarte des Grundtones).

Oberleitner, Andres, geb. den 17. September 1786 in Unterösterreich zu Angern im Marchfelde; erlernte Singen und Violinspielen nach Verhältniß der dortigen Landschule, und wurde 1804 von seinem Vater, herrschaftlichen Verwalter, nach Wien geschickt, um Chirurgie zu studiren. Bald aber obsiegte eine nur mühsam verhaltene Leidenschaft, welche ihn bestimmte, dem künftigen Berufswege zu entsagen und ausschließlich blos der Tonkunst sich zu widmen. Talent und Fleiß halfen ihm alle Hindernisse besiegen, und vorzugsweise erlangte er auf der Guitarre und Mandoline eine außergewöhnliche Kunstfertigkeit. Für beide Instrumente, deren wirksamste Individualität er ganz sich eigen machte, setzte er auch eine bedeutende Anzahl glänzender Cammerstücke, Quartette, Trios, Variationen u. dergl., wovon ein Theil durch den Druck veröffentlicht, die größere Hälfte jedoch als Manuscript noch unzugänglich ist. Seit er 1815 so glücklich war, einen Hofdienst zu erhalten u. allmählig bis zu dem vielbeschäftigenden Posten des ersten K. K. Hof-Silber- und Tafelinspectors vorzurücken, mußte allerdings seine Thätigkeit eine anderweitige Richtung nehmen, und schwerlich möchte ihm ferner der Lieblingskunst zu fröhnen, die unerläßliche Muße vergönnt seyn. 18.

Obermayer, Joseph, Violinvirtuos, war von Geburt ein Böhme und Schüler des berühmten Kammel. Als dieser Böhmen verließ, schickte ihn sein Herr, der Graf Vincenz Waldstein, zu weiterer Ausbildung nach Italien, wo er des großen Tartini Unterricht noch einige Zeit genoß, der

besonders auf seinen Vortrag des Adagio recht vortheilhaft wirkte. Nach seiner Rückkunft trat er bei genanntem Grafen wieder als Cammerdiener in Dienste, und die weiten und vielen Reisen, die er als solcher mit demselben machte, vollendeten seine künstlerische Bildung. In den 80er und auch noch 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts galt er, vornehmlich in Prag, wo er mit seinem Herrn lebte, für einen der vortrefflichsten Violinspieler Deutschlands. Um so empfindlicher ward es bemerkt, als er gegen 1800 seine musikalische Beschäftigungen, wenigstens für die Oeffentlichkeit, ganz einstellte und Landwirth wurde. Die besonders in Böhmen nicht unbekannte Componistin von mehreren leichtern und kleineren Clavierſachen, Jeanette Obermayer, ist wahrscheinlich eine Tochter von jenem Violinspieler.

Oberndörfer, Clavierinstrumentenmacher, um 1780 sehr, auch außerhalb Deutschland, geschätzt, war eigentlich aber Schullehrer zu Jugenheim, und starb hier zu Anfange des laufenden Jahrhunderts.

Oberstimme. Im strengen Sinne des Worts sollte stets nur die Stimme eines Tonstücks die Oberstimme heißen, deren Melodientöne, nach äußerer Maaßgabe des Klanges, höher liegen als alle sonst dabei vorkommenden Stimmen oder Melodien, so also bei einer Harmoniemusik z. B., bei welcher eine Piccolo-Flöte vorkommt, die Stimme dieser, weil deren Töne hier gewöhnlich doch die höchsten sind; allein in der Regel pflegt man unter Oberstimme nur die Hauptstimme (s. Stimme) oder die melodieführende Stimme zu verstehen, als gleichsam diejenige Stimme, deren Intervallengang sich alle übrigen Stimmen unterordnen, d. h. sich darnach richten und anschließen. Daher hat denn z. B. bei einem allgemeinen Chore meistens der Discant, bei einer Instrumentalmusik die erste Violine die Oberstimme, wenn gleich in letzterer Stimmen vorkommen können (wie oft die der Flöte und Oboe), deren Töne hinsichtlich ihres äußern Maaßes höher liegen, als die jener Violine u. s. w., weil diese die Hauptmelodie hat, die eigentlich melodieführende Stimme ist. Dasselbe ist aus demselben Grunde nun auch der Fall bei Concertstücken, wo die concertirende Stimme immer die Oberstimme genannt wird, sey sie nun für Violine oder Violoncell, Fagott oder Oboe, Discant oder Tenor, weil ihrem Intervallengange sich alle übrigen Stimmen betreff des harmonischen Zusammenklanges unterordnen. Um dieses Hervorragens willen der Oberstimme vor allen übrigen Stimmen, verlangt sie nun aber in dem Falle stets auch eine weit sorgfältigere und subtilere Behandlung in der Ausbildung ihrer Melodie, als alle übrigen sie gewissermaßen nur begleitenden Stimmen. Sie ist ja die eigentliche Melodie (s. d.). Und selbst ihre harmonische Beziehung ist strengeren Regeln unterworfen, als die der übrigen begleitenden, gewöhnlich sog. Mittelstimmen. So sind z. B. zwischen der Oberstimme u. dem Basse die sog. verdeckten Octaven und Quinten nur dann zulässig, wenn die Oberstimme eine Stufe, der Baß aber eine Quinte oder Quarte auf- oder absteigt, während in den Mittelstimmen diese Octaven ziemlich überall erlaubt sind. Endlich folgt aus dem Grunde, daß die Oberstimme, mag sie nun als bloße Ripien- oder als concertirende Stimme erscheinen, — wie gesagt — stets die Hauptmelodie hat, auch in Rücksicht auf den Vortrag noch die Regel, daß sie mehr als jede andere Stimme die größtmöglichste Deutlichkeit und Präcision, sowohl was die bloße Execution der Noten an und für sich, das extensive Erklingen der Töne, als deren Ausdruck, die intensive Accentuation, betrifft, und daher die sorgfältigste Beachtung der vom Componisten dazu gegebenen Andeutungen verlangt. Das Weitere unter Stimme.

Obertaste, s. Taste und Tastatur.

Oberwerk, auch **Obersatz**, nennen die Orgelbauer dasjenige Pfeifenwerk mit seiner Windlade, das in dem obern Theile oder dem obern Stockwerke einer Orgel steht (aufgesetzt ist), nebst dem dazu gehörigen Manuale. Zuweilen bildet es eine ganz besondere Abtheilung der Orgel, die einzeln oder auch mittelst einer Koppel mit der übrigen Orgel zusammen gespielt oder gebraucht werden kann.

Obligat, ital. **obligato**, kommt her von obligare — verpflichten, verbinden, und bezieht sich in der Musik auf solche Stimmen oder Instrumente, welche entweder allein oder mit anderen zugleich die Hauptmelodie des Stücks führen, also nicht begleitend sind. Demnach heißt obligat spielen so viel als: die Hauptstimme spielen. Die begleitenden oder Neben-Stimmen könnte man allenfalls weglassen; wollte man aber die obligate, d. i. die Haupt-, die melodieführende Stimme überschlagen und blos die Begleitung spielen, so würde diese, als nakter, todter Körper, dem die Seele (die Melodie) fehlte, nur Mißfallen erregen oder wenigstens ohne alle sonderliche Wirkung seyn. Nun kann aber ein Instrument oder eine Stimme entweder durchaus obligat gesetzt seyn, in welchem Falle man das Musikstück ein Concert für dieses Instrument oder diese Stimme nennt (daher auch die Ausdrücke obligat und concertirend, obligate Stimme oder Concertstimme, obligater Spieler oder Concertspieler oft gleichbedeutend gebraucht werden), oder dasselbe kann nur hin und wieder einzelne Solo- oder obligate Sätze haben, wie dies meistens in Singstücken, Quartetten, Duetten, Terzetten u. dergl. Cammerstücken, der Fall zu seyn pflegt. Uebrigens kann jedes Instrument und jede Stimme obligate Sätze vorzutragen haben, auch die, welche nicht eigentliche Concertinstrumente sind, da sie alle, natürlich das eine mehr das andre weniger, einer Melodie fähig sind, etwa den Contrabaß und den Contrafagott ausgenommen, theils weil die Solospieler auf demselben sehr selten sind, theils und insbesondere weil die Solostimme, von diesem Instrumente vorgetragen, zu tief liegen würde, als daß sie bei längerer Dauer wenigstens, von den anderen begleitenden Stimmen könnte gehörig unterstützt werden. Diese Instrumente gebraucht man schicklicher blos zur Grundlage der Harmonie. Daß einige Virtuosen auf dem Contrabasse Concerte spielen, gehört unter die musikalischen Curiositäten. Ursprünglich wurde der Ausdruck obligat nur bei der gebundenen oder fugenartigen Schreibart von solchen Stimmen gebraucht, welche bei dem Vortrage nicht weggelassen werden durften, wenn nicht dadurch das ganze Tonstück zerrissen werden sollte, die also zur Ausführung gewissermaßen „verpflichtet", dazu verbunden waren. Daher wird auch bei den Aufschriften gleich dem Instrumente oder der Stimme selbst das Prädicat obligato beigesetzt, z. B. **Flauto obligato** = wörtlich: die (zum Vortrag) verpflichtete, verbundene Flöte, gewöhnlich aber kurz: obligate Flöte; so auch **Violoncello obligato** und dergleichen. a.

Oboe, s. Hoboe.

Oboe d'amore, franz. **Hautbois d'amour**, ital. auch um ihrer Gestalt willen **Oboe luongo**, s. Hoboe.

Obrecht, Jakob, einer der berühmtesten Componisten zu den Zeiten Ockenheims (s. d. Art.), welcher mit und neben ihm blühete. Glarean (s. dies. Art.), der ihn öfter anführt und uns auch noch einige Sätze seiner Composition aufbewahrt hat, nennt ihn Hobrecht, weshalb ihn unser Gerber in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler unter diesem Namen kurz angiebt. Viel Zuverlässiges ist leider bis jetzt von diesem Ehrenmanne nicht

zu berichten, auf dessen Lebensumstände für eine geordnete Geschichte der Tonkunst nicht wenig ankommt. Also abermals ein Punkt, der mit Fleiß genauer zu berichtigen wäre. Theils war man in jener Zeit im Aufzeichnen solcher Gegenstände sehr nachlässig, theils haben wohl auch die Unruhen jener Periode viele Urkunden vertilgt, theils sind aber auch die niederländischen Archive noch lange nicht hinlänglich benutzt worden, so daß uns Hoffnung bleibt, noch manches bis jetzt Unsichere in ein helleres Licht gesetzt zu sehen. Forkel in seiner Geschichte der Musik im zweiten Theile S. 520 nennt ihn vor Ockenheim, dagegen ordnet ihn Kiesewetter in seinem Abriß der Geschichte der abendländischen Tonkunst jenem unter und rechnet ihn mit zu den Nachfolgern Ockenheim's. Beiden kann vor der Hand nicht mit gültigen Gründen widersprochen werden. Für Forkel sprechen die Thatsachen, die aus Obrecht's Compositionen genommen werden: Obrecht ist im künstlichen Contrapunkte einfacher als alle jene berühmten Meister, die aus Ockenheim's Schule hervorgingen, so daß er aus der frühern Periode der niederländischen Tonkunst hervorgegangen zu seyn scheint und in Ockenheim's Zeit hineingelebt haben muß. Wenigstens ist so viel gewiß, daß beide Männer Zeitgenossen gewesen sind. Auch wird Obrecht keineswegs mit unter den Schülern Ockenheim's aufgezählt, was gewiß geschehen wäre, wenn er von Ockenheim gebildet worden. Es ist daher so gewiß, als es beim Mangel bestimmter Angaben seiner Lebensverhältnisse seyn kann, daß Obrecht seine Bildung der ersten niederländischen Schule zu verdanken hatte, welcher er auch in größerer Einfachheit treu blieb, obgleich damit nicht geleugnet werden soll, daß er von der weiter getriebenen contrapunktischen Künstlichkeit der zweiten niederländischen Schule Ockenheim's Manches annahm. Weil aber Ockenheim zu den Zeiten der Wirksamkeit seines Kunstgenossen eine weit um sich greifende Schule gebildet und viele in der nächsten Folge kunstberühmte Männer in ihr erzogen hatte, Obrecht hingegen keine, so hat Kiesewetter gleichfalls ein Recht, ihn dem Ersten unterzuordnen. Baini hat dagegen offenbar Unrecht, wenn er in seinem Werke über Palestrina auch unsern Obrecht mit unter Diejenigen zählt, von denen er sagt: „Die Niederländer zu Ockenheim's Zeit häuften Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten, womit sie der Kunst einen Dienst zu erweisen glaubten". Obrecht unterscheidet sich, wie schon gesagt, durch größere contrapunktische Einfachheit von den Meistern jener Periode. Daß übrigens auch er, wie viele Niederländer, manche Franzosen und Deutsche des 15ten Jahrhunderts, in Italien war, bezeugen nicht Wenige, unter welche auch Baini gehört. Zwischen den Jahren 1470 u. 1480 hielt er sich mit dem Deutschen Heinrich Isaak einige Jahre zu Florenz am Hofe des Herzogs Lorenzo il Magnifico auf. Nach seiner Rückkehr muß er sich in Utrecht niedergelassen haben; nur kann 1475 nach Gerber nicht für gewiß angenommen werden. Die ganze Angabe beruht darauf, daß Obrecht der Lehrer des Erasmus gewesen, welcher dort Chorschüler der Cathedrale war, bis in sein 19tes Jahr. Nun wurde aber Erasmus erst im Jahre 1467 zu Rotterdam geboren. Erasmus hatte ihn lieb gewonnen und bezeugt von ihm, er sey nulli secundus. Glarean, als Schüler des Erasmus, stimmt in das Lob seines Lehrers ein und rühmt namentlich von ihm, er habe so viel Schnelligkeit der Erfindungskraft gehabt, daß er in einer Nacht eine vortreffliche, von allen Kennern bewunderte Messe zu setzen im Stande gewesen sey. Mehr Würde und Natürlichkeit als den übrigen seiner Zeit wird seinen Leistungen ausdrücklich zugesprochen, so daß er seltene Gänge und Ueberladungen, ob er sie gleich so gut wie Andere zu

geben vermocht, verschmäht habe, überhaupt aller Prahlerei abhold gewesen sey. Nach Gesner (Bibl. univers.) sind von ihm 5 Messen bekannt gemacht worden, wovon die nähere Bestimmung fehlt; sie sollen sich auf der Münchner Bibliothek befinden. Kiesewetter führt unter den Druckwerken des Ottavio Petrucci folgende auf, die hieher gehören: 1503 zu Venedig Canti cento cinquanta, wo auch von Obrecht Einiges vorkommt; 1504 in der Sammlung Motetti, libro quarto; 1505 Motetti a cinque, libro primo; auch ein großes Messenwerk von Obrecht, das zwischen 1503 bis 1516 ungefähr gedruckt wurde. Die Ueberschriften der 5 Messen (vielleicht mit dem von Gesner angeführten dasselbe Werk) heißen; Je ne demande; Grecorum; Fortuna desperata; Malheur mebat; Salve diva parens. Noch findet sich eine Passion von ihm in Select. Harmon. 4 voc. (Viteb., Rhaw. 1528), die in der Bibliothek zu Jena aufbewahrt wird. Forkel giebt im 2ten Bande seiner Geschichte S. 521 fg. einige Notenbeispiele, welche man nachzusehen hat. ††.

Occa, oder Occha, 1) Alberto dall', ein Componist des 16ten Jahrhunderts, war aus Ferrara gebürtig, und schrieb besonders gute Madrigalen. — 3) Vittoria dall' O., eine Violinspielerin des vorigen Jahrhunderts, aus Bologna gebürtig, reiste lange in Italien, und war berühmt. 1788 gab sie unter anderen in Mailand Concert, wo sie, wie an andern Orten, vielen Beifall erhielt. — Neuerer Zeit hat sich auch ein Contrabassist, Namens dall' Occa, als Meister auf seinem Instrumente ausgezeichnet. 24.

Ochetus, auch Hocetus, Hoquetum, und ital. Occhetto (Mehrzahl tti). Die Alten verstanden unter diesem Worte, dessen eigentlich erste Sprachbedeutung sich nicht mehr ermitteln läßt, in der Musik die Setzweise mit einzelnen (detachirten), durch Pausen oder Sospirien abgesetzten Noten. Nur Franco von Cöln und der Pseudo-Beda sprechen noch davon; Dufay und seine Zeitgenossen brauchten sie nicht mehr, und seit Tinctoris Definitorio (musikal. Lexicon vom Jahre 1476) finden wir das Wort fast in keinem einzigen musikal. Wörterbuche mehr, selbst in den besseren und besten nicht, so nothwendig seine Erklärung zum Verständniß jener alten musikal. Schriften ist. a.

Ochsenkun, Sebastian, merkenswerth als ein alter großer Lauteniſt, starb als solcher in Diensten des Churfürsten von der Pfalz Otto Heinrich am 20. Aug. 1574, und ward zu Heidelberg begraben. Ein noch von ihm vorhandenes Lautenwerk ist 1558 gedruckt.

Ockenheim, Johann, der auch zuweilen Ockeghem u. Okeghem, am meisten jedoch mit dem ersten Namen genannt wird, gehört unter die merkwürdigsten Musiker des 15ten Jahrhunderts, und muß, von Allen und seit lange anerkannt, als Haupt der zweiten niederländischen Schule der Tonkunst angesehen werden. Seine Compositionen, die sich in contrapunktischen Künsten so bewundernswürdig auszeichnen, daß schon aus diesem Stande der Tonkunst es deutlich werden muß, welche Fortschritte die neue harmonische Musik bereits vor ihm gemacht haben mußte, was nun auch nicht mehr als Hypothese, sondern als geschichtlich nachgewiesenes Factum zu betrachten ist, machen ihn eben so sehr zum Stammvater kunstreich contrapunktischer Satzweise, als seine vielen u. höchst ausgezeichneten Schüler seine Thätigkeit und seinen außerordentlichen Einfluß auf Erhöhung und große Verbreitung harmonisch-scharfsinniger Verwebung vieler Stimmen, den Ruhm dieses patriarchalischen Contrapunktisten in alle

Welt trugen. Aus dieser zweiten niederländischen Schule der Composition wanderte die neue, kunstreichere, mehr auf Harmonie und Verstandes-Verbindung der Töne, als auf Melodie und geschmackvolle Gefühlsdarstellung berechnete Art, auch in das Ausland, u. brachte mehr Vortheil, als Viele von denen kaum mehr glauben wollen, die es nicht begriffen haben, daß die neue harmonische Musik zunächst mit dem Verstande in ihren Begründungen erst völlig erfaßt und praktisch sicher gestellt werden mußte, ehe man mit Freiheit und Gediegenheit poetisch Gehaltreiches zu geben vermochte. Es ist das nicht blos als ein Glück zu betrachten, daß sich der Geist der damaligen Kunstwelt, erst in allen möglichen Berechnungen harmonischer Verhältnisse nach allen Seiten hin, gründlich festsetzte, sondern es ist als eine Naturnothwendigkeit anzusehen, mit deren Uebersprungung das ganze Gebäude der neuen Tonkunst sehr bald wiederum hätte zusammenstürzen müssen, wenn man nicht von Neuem das Harmonische der Musik hätte verlassen und zum Altmelodischen, nicht mehr für die anderweitigen Fortschritte des christlichen Abendlandes Passenden, zurückkehren wollen, was ohne Zweifel die ganze Tonkunst, die in ihrer ersten Kindheit keine Ansprache mehr finden konnte, lächerlich gemacht und auf diesem Wege vernichtet haben würde. Hatte sich seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften, und durch sie der Künste, die neu hinzugefügte Harmonie vieler, zu einer Zeit zusammenklingender und in verschiedenen Tonverhältnissen sich selbstständig aussingender Stimmen, dem menschlichen Ohre und Gemüthe einmal als wünschenswerthe Verschönerungs- und Erstarkungsgewalt wichtig gemacht, so mußte auch diese neu hinzugekommene Macht von den Künstlern erst von allen Seiten kennen gelernt und verstanden, ja bezwungen und befreundet werden, bevor man etwas erhöht und geistreich Tüchtiges mit ihr anfangen konnte. Und so durfte denn diese Periode nicht fehlen, vielmehr haben wir diesen letzten Schritt harmonischer Ausbildung sogar mit seinen Ueberkünstelungen als einen Höhepunkt zu verehren, von dem aus erst das frei waltende Gefühl ohne Nachtheil in seine Rechte wieder eingesetzt werden durfte. Und dieser Höhepunkt harmonisch kunstreicher Gewalt geht mit unserm O. an, dessen Kunsteifer und Kunstkraft sich zum Glücke in einem langen und thätigen Leben höchst wirksam machen konnte, nicht blos durch eigene Arbeiten, sondern auch durch eine Menge Schüler, die zu den vortrefflichsten und einflußreichsten jener ganzen Zeit gehören. So hoch wir demnach die Person O's als eine geschichtlich nothwendige zu stellen haben, so Viel ihm auch seine Zeit und die Folgezeit zu verdanken hat, so wenig Genaues ist uns doch von seinen Lebensverhältnissen übrig geblieben; nur Vermuthungen und einige bestimmte, aber auch allgemeine, nicht genug befriedigende Angaben sind es, die wir hier zusammenreihen können. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, man setzt es folgernd zwischen die Jahre 1420—1430; Hennegau ist wahrscheinlich die Grafschaft, wo er geboren wurde; man vermuthet nach einigen Angaben die Stadt Bavay in dieser Grafschaft. Wer aber sein Lehrer gewesen ist, liegt noch völlig im Dunkeln, so sehr dies auch für die Geschichte der Musik zu beklagen ist. Beachtenswerth und in der Theorie der Musik zum mindesten höchst erfahren war er zuverlässig. Jede nähere Bestimmung darüber wäre als Gewinn anzusehen. In Italien war er eine Zeit lang, wenn wir den Angaben Arteaga's in seiner Geschichte der italienischen Oper Glauben beimessen können, da weder die Zeit noch die Dauer seines dortigen Aufenthalts angegeben wird. O's Thätigkeit als Componist und als Lehrer darf füglich vom Jahre 1450 an gesetzt werden. In den letzten Jahren seines

Lebens war er zu Tours an der Erzbischöflichen Cathedrale des heiligen Martin Thesaurarius geworden, was Kiesewetter für eine Pfründe hält. Auch sein Todesjahr ist ungewiß; gewöhnlich wird angenommen, er sey am Ende des 15ten Jahrhunderts gestorben, wogegen Fetis anführt: der in Frankreich berühmte Dichter und Geschichtschreiber Jean le Maire des Belges schreibe in einem Briefe aus Blois (nicht weit von Tours) im Jahr 1512 von seinem Landsmann O. als von einem solchen, der noch am Leben sey. Hier wären also noch viel merkwürdige Hauptpunkte zu untersuchen. Von der großen Anzahl seiner Schüler können nur diejenigen mit Gewißheit als solche bezeichnet werden, welche in 2 Todtenliedern auf O. namhaft gemacht werden, nämlich: Josquin, Brumel, Pierchon Compère; und in dem andern werden den genannten noch zugefügt: Agricola, Verbonnet, Prioris und Gaspar. Man liest die beiden Nänien wie auch die besten Zusammenstellungen über O. in Kiesewetter's gekrönter Preisschrift: „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" S. 24. Zur nähern Bezeichnung dieser überaus wirksamen Schule wollen wir wenigstens ein vom Abte Stadler in Wien in unsere Noten gebrachtes Kyrie aus Joh. Ockenheim's Messe, unter dem Titel Gaudeamus, hier mittheilen (s. Notenbeilage I.). Mehre Beispiele hat Forkel im zweiten Bande seiner Geschichte der Musik, S. 528, abgedruckt geliefert, welche Jeder, da das Werk in allen Städten doch wohl einmal gefunden werden wird, leicht nachsehen und mit dem gegenwärtigen vergleichen kann. †b.

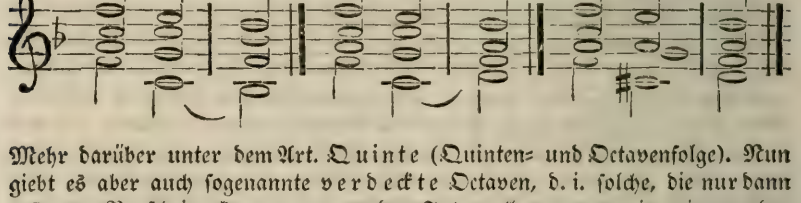
Octachordum (von dem lat. octo = 8 und chorda = Saite), eine Tonreihe von 8 diatonischen Stufen, also eine Octav. Octachordum Pythagorae, oder auch die pythagorische Lyra, hieß bei den Alten das noch sehr eingeschränkte griechische Tonsystem, welches Pythagoras berichtigte, und aus folgenden beiden Tetrachorden bestand:

8 — Nete	— —	eingestr.	e	zweites Tetrachord.
7 — Paranete	—	eingestr.	d	
6 — Trite	— —	eingestr.	c	
5 — Paramese	—	klein	h	
4 — Mese	— —	—	a	erstes Tetrachord.
3 — Lichanos	—	—	g	
2 — Parypate	—	—	f	
1 — Hypate	—	—	e	

Octav, im diatonischen Tonsysteme der achte Ton (octavus tonus) von einem angenommenen Grundtone, oder das Intervall von 8 diatonischen Stufen (C—c, D—d ꝛc.). Die Octav ist die vollkommenste Consonanz, so daß, wenn sie mit dem Grundtone zugleich angegeben wird, das Ohr fast nur einen Klang vernimmt, und kaum im Stande ist, einen Ton von dem andern zu unterscheiden. Eben deshalb muß nun auch die Octave in unserem Tonsysteme eine vollkommene Reinheit besitzen, während alle anderen Intervalle etwas über oder unter sich schweben dürfen, ja sogar müssen, um das übrig bleibende diatonische Komma, nach Berechnung der Octaven durch 12 Quinten oder Quarten, gehörig unter diese zu vertheilen (s. Addition), denn die Octave muß vollkommen rein seyn und also, ihre Klanggröße mathematisch berechnet, immer das Verhältniß 2 : 1 ausmachen (s. Intervall und Verhältniß der Intervalle). Daher erhält man denn die obere Octave, d. h. den nach oben gelegenen achten Ton vom Grundtone, auch, wenn die Saite, welche eben diesen Grundton angiebt, um die Hälfte kürzer, und die unterwärts liegende Octav, wenn eben diese Saite

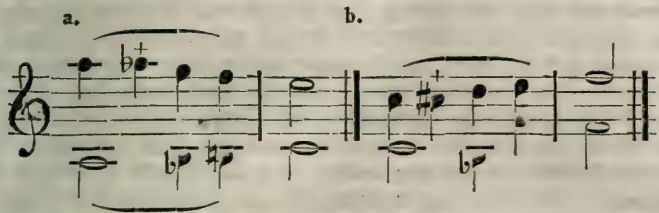
noch einmal so lang gemacht wird. Unter den Aliquottönen (s. d.) ist die O. immer der erste, der gehört wird. Die Saite, welche die obere O. einer andern angiebt, macht immer 2 Schwingungen in der Zeit, in welcher diese, die angenommene Saite, nur einmal schwingt. Daher kommt auf der achten Saite einer diatonischen Reihe immer der erste Ton, aber in einer um das Doppelte erhöheten Klang-Potenz, wieder. Eben so wiederholt die neunte Saite den zweiten Ton oder die Secunde, die zehnte Saite den dritten Ton oder die Terz ꝛc. Es entstehen die sog. doppelten, dreifachen ꝛc Intervalle (s. Intervall). Denn die Zahl der oberen und niederen Octaven, oder wie viele Octaven von verschiedener Höhe vornehmlich zu unterscheiden sind, läßt sich bei der immer wachsenden Ausdehnung der Instrumente, namentlich der Saiteninstrumente und unter diesen vorzüglich des Fortepiano's, das seit Kurzem um eine ganze O. erweitert worden ist, nicht fest bestimmen. Indeß umfaßt das jetzige Tonsystem, außer den sogenannten Contratönen, sechs Octaven, die tiefe, kleine, ein-, zwei- bis viergestrichene Octav. Die besondern Artikel dieser erklären, was darunter zu verstehen ist. Nach Octaven wird der Umfang unsers Tonreichs gemessen, weil die Octave die Gränze ist, innerhalb welcher alle 7 (oder eigentlich 12) wesentlich von einander verschiedenen Töne enthalten sind, und alle Töne außerhalb dieser Gränze Nichts sind als Wiederholungen der bereits in dem Umfange einer Octave schon enthaltenen Töne in einer vermehrten oder verminderten Klanggröße. Die Octave ist der ganze Inbegriff der Töne des diatonischen Systems (s. Tabulatur); sie ist das Bild ihres Grundtones in einem verjüngten Maaßstabe. Dadurch eben unterscheidet sich auch unser modernes Tonsystem von dem aus Tetrachorden verbundenen Systeme der Griechen, und von dem aus Hexachorden zusammengeschobenen Systeme des Guido, daß es aus sog. verbundenen Octaven besteht, d. h. aus verschiedenen Reihen von 8 Tönen, bei welchen der letzte Ton der vorhergehenden Reihe (Octave) zugleich den ersten Ton der folgenden ausmacht. Aber auch schon die Griechen mußten die Erfahrung gemacht haben, daß man in dem Raume einer Octave alle in der Musik nöthigen Töne durchschreiten kann, denn sie gaben der Octave den Namen Diapason (durch alle). Für uns ist es daher um so unbegreiflicher, wie sie, und selbst Guido noch, bei einer andern als der Octaveneintheilung des Tonsystems stehen bleiben konnten. Unserer vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter zu Folge, die aus dem Zusammensetzen derjenigen Töne entsteht, welche durch die Versetzung unserer beiden Haupttonarten (C-Dur und A-Moll) auf andere Grundtöne nothwendig gemacht werden, sollten in dem Raume einer O. eigentlich 12 halbe und 7 sog. Viertelstöne enthalten seyn, nämlich die Viertelstöne cis des, dis es, eis f, fis ges ꝛc. Aus Gründen aber, welche in den Artikeln Temperatur und Tonsystem näher anzugeben sind, werden diese Viertelstöne dermaßen temperirt, daß immer 2 derselben vermittelst nur einer Saite erklingen, wie z. B. cis des. Daher sind in einer O. nur 12 halbe Töne enthalten, die jedoch verschiedenen Modificationen unterliegen, also auf verschiedene Art, nach Maaßgabe der musikalischen Orthographie, gebraucht werden, wie cis auch als des, dis als es, fis als ges ꝛc. und umgekehrt. Als Intervall für sich betrachtet hat die O. vor allen übrigen Intervallen, eben als vollkommenste Consonanz, den wenigsten harmonischen Reiz; sie klingt leer, und man darf daher, wo nur eine Hauptstimme ist, nicht wohl in Octaven fortschreiten, außer im Anfange oder am Schlusse eines Tonstückes, wo dann dadurch im Grundtone eine vollkommene Ruhe und Befriedigung hergestellt wird. Indessen kommen oft auch Fälle vor, besonders

bei dem Ausdrucke des Erhabenen oder solcher Empfindungen, die sich mit Heftigkeit äußern, bei welchen der Tonsetzer einen melodischen Satz von allen vorhandenen Stimmen im Einklange und in Octaven, und zwar mit der trefflichsten Wirkung vortragen lassen kann, weil das in der Melodie vorhandene Bild dadurch vervielfacht und der Ausdruck desselben erhöht wird. Eine kurze Beschreibung des psychischen Charakters der Octave findet sich in dem Art. Intervall. Wenn aber durch den Fortschritt zweier oder mehrerer Stimmen eine Leerheit in der Harmonie entsteht, ohne zumal daß irgend ein anderes Verlangen befriedigt wird, so entsteht eine falsche Octavenfolge, die ein noch größerer Fehler gegen die Regeln der Harmonie wird, wenn sie in der unmittelbaren Aufeinanderfolge zweier Octaven in einerlei Stimmen besteht. Man kann als Regel in der Beziehung annehmen: falsche und verbotene Octaven sind im mehrstimmigen Tonsatze Fortschreitungen zweier Stimmen in gerader Bewegung durch Octaven. Warum in einem mehrstimmigen Satze solche Octavengänge verboten sind, läßt sich daraus genügend erklären, weil, sobald 2 Stimmen in Octaven fortschreiten, keine Verschiedenheit dieser Stimmen mehr vorhanden ist u. z. B. der vierstimmige Satz zu einem dreistimmigen werden würde. Des Anführens werth ist Logier's Lehre von der falschen Octavenfolge. Er sagt, sie entsteht jedes Mal beim Abschreiten des siebenten zum sechsten Tone der Tonleiter in der Melodie (a), und wird vermieden dadurch, daß man den Grundbaß, statt auf eine Stufe fallen zu lassen, eine Stufe steigen läßt (b), und dann auch vielleicht nach der hierdurch entstehenden verwandten Tonart modulirt (c):



Mehr darüber unter dem Art. Quinte (Quinten- und Octavenfolge). Nun giebt es aber auch sogenannte verdeckte Octaven, d. i. solche, die nur dann erst zum Vorscheine kommen, wenn der Intervallenraum zweier, in gerader Bewegung in Octaven fortschreitender Stimmen noch mit unwesentlichen (durchgehenden) Noten ausgefüllt wird. Von diesen werden im 2stimmigen Satze oder in den beiden äußersten Stimmen des 3- u. 4stimmigen Satzes nur die als fehlerfrei angesehen, bei welchen die Oberstimme eine Secunde, die Grundstimme aber eine Quarte oder Quinte steigt oder fällt. S. Oberstimme. Sonst sind sie in diesen äußersten Stimmen nicht erlaubt, während sie in den Mittelstimmen oder unter einer äußersten und einer Mittelstimme wohl vorkommen dürfen. Uebrigens wird die O. als Intervall in der Harmonie immer in ihrer vollkommenen Größe gebraucht. Als wesentlicher Harmonieton giebt es keine übermäßige oder verminderte Octave. Nur im Durchgange kommen diese neuerer Zeit hie und da wohl vor, und auch im Grunde nur letztere, die verminderte Octave, die aus 4 ganzen und 3 großen halben Tönen in 8 Stufen besteht (Cis – c, Dis—d oder D—des), und eigentlich das Verhältniß von $^{25}/_{48}$ ausmachen sollte, im Tonsysteme um der Temperatur willen aber immer nur das Verhältniß von $^{128}/_{243}$ ausmacht, nämlich in Cis—c, Dis—d und Gis—g, in E—es, Fis—f und H – b nur $^{135}/_{256}$, und in Ais—as $^{4347}/_{8192}$. Ein Beispiel von durchgehender verminderter Octave enthält die nächste Notenzeile unter a. Eine übermäßige Octave kann es eigentlich deshalb schon nicht geben, weil alle Intervalle innerhalb des Raumes einer

Octave enthalten sind. Wo eine solche statt zu haben scheint, wie im folgenden Beispiele b, ist es im Grunde Nichts als eine doppelte oder zweifache (d. h. eine um eine Octave höher gesetzte) übermäßige Prime. Doch will man, und einige Theoretiker wollen dies in der That, in solchem Falle durchaus auch eine übermäßige Octave anerkennen, um die Octave nun auch in allen Größen zu haben, so geschieht der Harmonie an sich dadurch kein Nachtheil.



In der Orgel heißt Octave diejenige offene Flötenstimme, die in ihrer Klanggröße um 1 oder 2 Octaven höher steht als das Principal. Daher richtet sich denn auch nach diesem ganz und gar ihre Tongröße. Ist das Principal z. B. 16 Fuß, so ist die Octave 8′, nämlich im Manuale. Im Pedale ist Octave meist das offene Pfeifenwerk, das um eine Octave höher in der Stimmung steht als der Subbaß, wornach sich hier dasselbe richtet. Es ist demnach die Orgelstimme Octave eigentlich kein selbstständiges Register, sondern ein nur begleitendes, vermittelndes, das nur dazu dient, die Hauptstimme, d. i. das Principal, zu verstärken, und also auch nie ohne dieses angezogen werden darf. — Endlich versteht man unter Octave in der römischen Kirche auch diejenigen religiösen Gebräuche, welche 8 Tage hindurch dauern, sich auf ein Hauptfest in derselben beziehen, und wobei Musik einen Hauptgegenstand der gottesdienstlichen Functionen ausmacht, wie z. B. der Osteroctave — die in der Osterwoche gebräuchlichen kirchlichen Feierlichkeiten.

Octävchen. Um den tieferen Tönen eines Flügels und Clavichord's, auch Pianoforte's, einen kräftigeren, durchgreifenderen Ton zu geben, fügte man den beiden Saiten derselben ehedem noch eine dritte, kürzere und dünnere Saite zu, die unter jenem eigentlichen Saitenchore lag und gerade um eine Octave höher gestimmt war. Der Name dieser dritten Saite war, um des letzten Umstandes willen, Octävchen. Natürlich hatten diese Octävchen, weil sie weit kürzer als die eigentlichen Saiten um ihrer Stimmung willen seyn mußten, auch ihren eigenen Steg, der vor dem großen Stege lag. Beim Spiel traf die Tangente immer erst das Octävchen, und dann mit diesem den eigentlichen Saitenchor. Ihren Zweck erreichten die Instrumentenmacher damit; allein gewöhnlich auch, in Beziehung auf die übrigen Töne, den Discant, der keine solche dritte Saite hatte und haben konnte, in einem zu hohen Grade, und daher sucht man denn jetzt auch, selbst von den gewöhnlichen Clavieren, die Octävchen mit Recht wo möglich wegzulassen.

Octavenfolge, s. Octave und Quinte (hier Quinten- und Octavenfolge).

Octavengattung. Unter diesem Ausdrucke versteht man die verschiedene Lage der halben Töne in ein und derselben Tonleiter. Bekanntlich sind in jeder Tonleiter 2 halbe Töne enthalten; ihre übrigen Stufen sind ganze Töne. Von dem eigentlichen Grundtone der Leiter angefangen liegen in der Durtonart diese Halbtöne zwischen der 3- — 4ten u. 7- — 8ten, in der Molltonart zwischen der 2- — 3ten und 5- — 6ten Stufe der Leiter.

Je nachdem man nun aber die Leiter mit einem andern Tone als dem Grundtone anfängt, wird auch die Lage der Halbtöne anders. So macht z. B. in C-Dur die Tonreihe h c d e f g a eine andere Octavengattung aus als d e f g a h c, weil dort die Halbtöne zwischen der 1sten — 2ten u. 4- — 5ten, hier aber zwischen der 2- — 3ten und 6- — 7ten Stufe liegen. Es ist leicht einzusehen, daß man auf diese Weise jede Tonleiter in eben so viele Octavengattungen umändern kann, als sie Stufen enthält, also in sieben. Jetzt aber macht man von dieser Eintheilung einer Tonart nach Octavengattungen gar keinen, wenigstens keinen besonderen Gebrauch mehr, weil nach unserer Art zu moduliren dadurch nicht das Geringste in der Natur der Tonart abgeändert wird. Bei den Alten indeß scheint die Eintheilung ihrer Tonarten größten Theils von diesem Unterschiede der Octavengattung abgehängt zu haben. Man sehe den Art. Kirchentonarten. Die mancherlei Tonarten oder Weisen der Griechen waren sicher im Grunde Nichts als Verwechselung der Tonfolgen in der Leiter, also nur verschiedene Octavengattungen. Ja sogar Euclid spricht in seiner Einleitung in die Harmonie schon von 7 Octavengattungen. Diese sind nach unserem Systeme der Tonleiter und Notenbedeutung: 1) A h c d e f g, 2) H c d e f g a, 3) C d e f g a h ꝛc. Bei ihm aber heißen die Tonreihen: 1) A h c d e f g, 2) B c des es f ges as, 3) H cis d e fis gis a ꝛc., und er nennt sie Tonarten. Uebrigens war er nicht der einzige Lehrer und Schriftsteller, der Octavengattungen mit Tonarten verwechselte.

Octavflöte, 1) der Name einer kleinen Flöte à bec und einer kleineren, um eine Octave höher als die gewöhnliche Flöte klingenden Queerflöte (s. Flöte); 2) die Orgelstimme, die gewöhnlicher schlechtweg nur Octave genannt wird (s. Octave).

Octett, ein Musikstück von 8 concertirenden Stimmen, gleichsam ein gedoppeltes Quartett. Wenn nur eine Stimme concertirend ist, und die übrigen sieben Stimmen alle ausschließlich als blos begleitend erscheinen, so kann das Musikstück schlechterdings nicht Octett genannt werden, auch nicht wenn vielleicht immer 2 Stimmen, wie z. B. bei einem doppelt besetzten Quartett, gleichmäßig zusammengehen. Daraus erhellet, daß das Octett vielleicht die letzte, aber auch schwierigste Form eines contrapunktischen oder wenigstens doch concertirenden Satzes ist, denn mehr als 8 Stimmen selbstständig neben einander zu führen, möchte schwerlich irgend einem Tonsetzer ganz gelingen. Daher sind denn auch im Ganzen nur wenige solcher Tonstücke vorhanden; die alten 8- und noch mehrstimmigen Vocalsachen gehören nämlich nicht hieher, um so weniger als man den Namen Octett (von dem lat. octo — acht) gewöhnlich nur von Instrumental-Musikstücken gebraucht. Welche Instrumente aber dazu genommen werden, bleibt ganz der freien Wahl des Componisten überlassen. Daß dieselben nicht durchgehends, in jedem Augenblicke und Takte, concertirend, sondern hie und da auch begleitend sind, macht die große Zahl der Stimmen schon natürlich.

Octochord (von octo — acht und chorda Saite), zuerst dasselbe was Octachordum; dann nannten die Alten auch wohl ihre achtsaitige Lyra das Octochord oder den Achtsaiter. H.

Ode, ein Gedicht der rein lyrischen Gattung oder derjenigen Classe der lyrischen Gedichte, welche das innere Leben des Dichters, wie es sich in einzelnen Zuständen des bewegten Gefühls verkündet, am unmittelbarsten und reinsten, d. h. in einer unmittelbaren Aeußerung in der Gegenwart, ausdrücken. Man sehe den Art. Lyrisch. Die Griechen nannten jedes

lyrische Gedicht, welches sich vorzüglich zum Gesange eignete, mithin vorzüglich das rein lyrische Gedicht, entgegengesetzt dem elegischen oder der Elegie, eine Ode (ωδη), d. i. Gesang, Lied, und umfaßten darunter auch das Lied, welches die Neueren von der Ode abgesondert haben. Wir kennen die griechischen Oden durch die Chorgesänge der griechischen Dramen, durch Pindar's heroische Oden, welche die Sieger in den geheiligten Nationalspielen und Kämpfen als Söhne der Götter preisen, durch die wenigen Ueberreste der Liebesgesänge der Sappho, des Alcäus und A., durch die Anakreontischen Gesänge, durch die Skolien, und durch die Nachahmungen der Römer, besonders im Horaz. Weder der Gegenstand noch der Grad des Gefühls und der Erhebung schloß ein rein lyrisches Gedicht oder einen rein lyrischen Gesang von dem Namen Ode aus. So war denn bei den Alten die Ode, auch in der Musik, eben das, was wir jetzt Lied (s. d.) nennen, und es ist leicht begreiflich, was sie unter dem oft vorkommenden Ausdruck Odische Musik verstanden, nämlich die lyrische Musik, und da diese bei ihnen ausschließlich im Gesange bestand, dann endlich auch jede Art von Vocalmusik überhaupt. a.

Odeum oder Odeon, bei den Griechen und später auch bei den Römern ein zu poetischen und musikalischen Wettstreiten (s. d.) bestimmtes öffentliches Gebäude. Das erste Odeum wurde zu Athen von Perikles aufgeführt und späterhin zu Volksversammlungen und Gerichten gebraucht. In der Folge wurden noch 2 andere Odeen von Pausanias u. Herodes Attikus erbaut. In verschiedenen griechischen Städten wurden sie nachgeahmt. Rom erhielt erst unter den Kaisern Odeen. Das eine ließ Domitian, das andere Trajan aufführen. Das Aeußere der Odeen glich im Ganzen einem Theater, nur daß die Bühnen natürlich viel kleiner waren. Wenn in neuerer Zeit manche Musikalienverleger, namentlich Haslinger in Wien, für größere Sammlungen von Tonwerken den Namen Odeum brauchen, so erscheint die Wahl, abgeleitet von jenen gleichnamigen (gleichsam griechischen Concerthäusern, in welchen der Kampf um den Preis in der Musik statt hatte, nicht ganz unpassend, besonders wenn es classische Werke sind.

Odington, Walther, ein Benedictiner von Evesham, schrieb unter Heinrich III. von England, ungefähr im Jahre 1240, nach dem deutschen Hauptschriftsteller Franco von Coln (s. d.), über Mensuralmusik. Burney spricht in seiner Geschichte der Musik von dem Buche dieses Mönchs, das unter dem Titel: De speculatione musices Lib. VI. in Cambridge sich vorfindet. Nach ihm giebt Forkel die Ueberschriften dieser 6 Abtheilungen so an: Prima pars est de inaequalitate numerorum et eorum habitudine. Dieser Theil enthält 10 Capitel, worin von der Theilung der Tonleiter und von den harmonischen Verhältnissen gehandelt wird. Secunda de inaequalitate sonorum sub portione numerabili et ratione concordantiarum in 18 Capiteln. In der Einleitung zu diesem Theile werden noch die Consonanzen Symphonien genannt und folgende Fragen aufgeworfen: In qua proportione sint ditonus et semiditonus et an sint symphoniae? An diapason cum diatessaron sit symphonia? An diapente cum diapason sit symphonia? etc.: Tertia de compositione instrumentorum musicorum, wo vorzüglich die Canonik, d. i. Berechnung des Monochords und der Orgelpfeifen, verhandelt wird. Auch wird von den drei Arten der Melodie, nach Franko oder Pseudo-Beda, gesprochen, wobei man bemerkt haben will, daß dieser Mönch auch mit den musikalischen Schriften der Griechen nicht ganz unbekannt gewesen seyn könne. Quarta de inaequalitate temporum in pedibus, quibus metra et rhythmi decurrunt, was mehr auf Dichtkunst als auf Musik bezogen worden seyn

soll. Quinta de Harmonia simplici, i. e. de plano cantu. Das von Burney für sonderbar und wunderlich ausgegebene Ganze dieses Theils ist in 18 Capiteln verhandelt, unter welchen eins, de signis vocum, uns lehrt, daß noch damals die Töne durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabets angedeutet wurden, nämlich durch sieben große, sieben kleine und sieben doppelte, z. B. aa, bb, cc, gerade so wie zu Guidos von Arezzo Zeiten. Darauf wird jedoch auch von Notenfiguren gesprochen und eine Tabelle geliefert, die Gestalt und Verhältnisse ausdrückt. Die Namen sind eigen und darin nicht allein zur Andeutung des Steigens und Fallens der Töne, sondern auch zur Andeutung ganzer, aus mehren Tönen bestehender Sätze. Burney setzt: Punctum, Bispunctum, Tripunctum; Apostropha, Bistropha, Tristropha; Virga, Bivirga etc. Andere Zeichen sollen zu größern Intervallen und zu ganzen kleinen Sätzen dienen, unter den Namen: Sinuosa, Flexa, Resupina, Pes, Pes quassus etc. Nach diesen Zeichenerörterungen werden verschiedene Arten des Kirchengesanges beschrieben und Regeln zur Verfertigung derselben gegeben. Wie gewöhnlich sucht Burney, wenn er von vaterländischen Werken spricht, zu viel darin. Die Beispiele selbst liefern nichts mehr als den allbekannten Mönchsgesang: Sexta et ultima de harmonia multiplici, i. e. de organo et ejus speciebus; nec non de compositione et figuratione. Die vorzüglichsten Capitel dieses letzten Theiles geben ausführbar und größtentheils in der Ordnung, und mit den Worten Franco's, die Lehre von der Mensuralmusik, so daß Odington Franco's Werk entweder kennen, oder diese Lehre von andern, nun verlornen Schriftstellern genommen haben mußte. Da aber bis jetzt der Codex nicht durch den Druck bekannt gemacht worden ist, läßt sich nichts weiter darüber sagen, als was uns im Allgemeinen von dem in solchen Dingen nicht immer ganz zuverlässigen Burney mitgetheilt und auf Treu und Glauben von Forkel benutzt worden ist. Daß ihn Forkel in seiner allgemeinen Literatur der Musik wegließ, war nicht wohlgethan, und ist nur einem Versehen zuzuschreiben, was die Folge gehabt hat, daß Odington auch von Peter Lichtenthal in seinem Dizionario e Bibliografia della Musica (Milano 1826) und in Beckers neuester musikal. Literatur (Leipzig 1836) übergangen wurde. Wünschenswerth wäre es, daß bald einer der Engländer des Werkchens sich annähme und es treulich edirte. Es wäre glücklich, wenn in dem neuen, großen englischen Nationalwerke auch auf solche Manuscripte mit Rücksicht genommen worden wäre. Ein Werk auf Kosten der englischen Nation wird kein Verdienst um die Literatur von sich weisen. Wäre es noch nicht geschehen, so käme es zuverlässig noch unter andere bedeutende Veröffentlichungen alter Handschriften. ††.

Odische Musik, s. Ode.

Odo, mit dem Zusatze der Heilige (St.), geboren 879 n. Chr., zeigte schon als Knabe viel Lust und Talent zur Musik, wozu wahrscheinlich seine Erziehung am Hofe des Herzogs Wilhelm Viel beigetragen hatte. Man übergab ihn daher dem damals berühmten Remigius Antisiodorensis zum Unterrichte in der Musik und Dialektik. Bei diesem Manne brachte er es binnen Kurzem so weit, daß er, wie sein Schüler und nachmaliger Biograph Johannes versichert, 12 Antiphonien verfertigte, die die schönsten der ganzen damaligen christlichen Kirche waren, und ihm auch 901 die Stelle eines Archicantors zu Tours verschafften. Darauf ging er nach Paris, um Theologie zu studiren; ward 912 Rector einer Klosterschule zu Burgund, und 926 zum Priester geweiht. In Clugny brachte er alsdann das früher schon angefangene Kloster zu Stande, und man wählte ihn daher noch 926 zum Abte

desselben, als welcher er am 18. Nov. 942 oder 944, aber zu Rheims, starb, nachdem er 3 Reisen nach Rom gemacht hatte. Seine Canonisation erfolgte kurz nach seinem Tode. Für den Musiker ist er sowohl als Schriftsteller denn als Componist merkwürdig. Seine theoretischen Werke hat Abt Gerbert in seiner Sammlung alter musikalischer Schriftsteller mitgetheilt. Es sind: „Tonarius", dessen Inhalt ist: Formula super tonos, qualiter unusquisque Cantor in ecclesia agere debeat. Sequuntur octo toni cum suis differentiis; ferner ein Dialog über Musik, dessen Aechtheit zwar öfters bezweifelt, von Abt Gerbert aber vollkommen nachgewiesen worden ist, und worin er, auffallend genug, schon vom Monochorde, der Mensur, dem ganzen und halben Tone, den Consonanzen, Stimmenverbindungen, Modis u. s. w. handelt; 3) „Regulae de Rhythmimachia"; 4) „Regulae super Abacum"; und 5) „Quomodo Organistrum construatur". Seine praktischen Werke bestehen in Hymnen, Antiphonien und Responsorien, welche alle noch in der Klosterbibliothek zu Clugny aufbewahrt werden. Sie sollen lange Zeit in der römischen Kirche im Gebrauch gewesen seyn. Als die merkwürdigsten Stücke darunter bezeichnet man: ein Officium, welches mit den Worten anfängt: O beate pontifex, einen Hymnus de Sacramento corporis et sanguinis domini, und den Hymnus de S. Magdalena. N.

Odontismos. Hiemit bezeichneten die alten Griechen einen Theil des Liedes oder Tonstücks, das von denen gespielt und gesungen ward, die bei den Pythischen Spielen um den Preis stritten. 48.

Oedephone, ein Instrument, das dem Chladnischen Clavicylinder und Euphon sehr ähnlich, ja im Grunde nur eine unbedeutende Variation desselben ist, und allen Instrumenten aufs Genaueste gleicht, auf denen, wie hier, der Ton vermittelst einer Claviatur und eines Cylinders aus Metallstäben hervorgelockt wird. Der Erfinder ist ein Deutscher, Namens Vanderburg, aus Wien gebürtig, der aber zu London lebt, wenigstens 1818, als sein Instrument zuerst bekannt wurde, lebte. Seine Erfindung machte daselbst außerordentliches Aufsehn, und er verkaufte ein Exemplar davon um 200 Guineen. S.

Oehler, Jakob Friedrich, geboren zu Kannstadt bei Stuttgart, war in der Composition und im Clavierspiel ein Schüler vom Abt Vogler, und starb zu Paris zu Anfang des laufenden Jahrhunderts als ein geachteter Musiklehrer. Mehrere Claviersonaten sind von ihm gedruckt, und eine Cantate, die er zur Geburtstagfeier des Herzogs von Würtemberg setzte, galt ihrer Zeit für ein Meisterstück.

Oehlinger, Sebastian, geb. den 17. Januar 1785 zu Schartenberg in Ober-Oesterreich, und gest. den 10. Juli 1818 an einem bösartigen Nervenfieber in Wien, als K. K. Hoforganist, welchen Posten er seit dem Jahre 1811 bekleidete, und schon im jugendlichen Alter durch sein ausgezeichnetes Talent zu seltenen Erwartungen berechtigte. So wie die Orgel behandelte er desgleichen das Pianoforte mit großer Virtuosität; Mozart, Beethoven und Hummel war sein Lieblings-Triumvirat. Von eigenen Compositionen soll sich Manches vorgefunden haben, was seiner letztwilligen Anordnung gemäß nie zur Oeffentlichkeit gelangen durfte. Die allgemeine Achtung als Mensch und Künstler folgte ihm nach ins frühe Grab. —d.

Oeillet, s. Loeillet.

Oelschläger, Friedrich Moritz Ferdinand, Cantor und Organist zu Stettin, geboren daselbst 1798, genoß den ersten Musikunterricht von seinem nachmaligen Schwiegervater, dem rühmlichst bekannten und verdienstvollen Musikdirector Haak: doch war seine Jugendbildung im Allgemeinen mehr

eine wissenschaftliche als musikalische. Um das Jahr 1818 bezog er die Universität Halle, um sich dem Studium der Rechtswissenschaft zu widmen. Als tüchtiger Sänger und geschickter Clavierspieler geschätzt, nahm er hier an den musikalischen Cirkeln Theil, in welchen damals C. Löwe glänzte, und trug durch den herrlichen Humor, mit welchem er die Rollen eines Leporello, Figaro u. a. m. sang, viel zur Verschönerung derselben bei. Auch stiftete und leitete er einen Verein für Instrumentalmusik, größtentheils von Studirenden gebildet, und componirte Mehreres, unter Anderem eine Sinfonie für volles Orchester, welche, soviel sich Ref. noch erinnert, eine recht brave Arbeit war und den Studiosus juris für uns, seine musikliebende Commilitonen, zu einer musikalischen Respectsperson machte. Nach Verlauf des akademischen, in wissenschaftlicher Hinsicht wohl benutzten Trienniums kehrte O. in seine Vaterstadt zurück, wo er beim Oberlandesgericht angestellt wurde. Nachdem er bei demselben einige Jahre gearbeitet hatte, erwachte in ihm die Lust und Liebe zur Musik mit solcher Stärke, daß er sich entschloß, seinen Lebensplan zu ändern und sich ganz der Kunst zu widmen. Er nahm aufs Neue Unterricht in der theoretischen Musik und ging im Jahre 1824 nach Berlin, um sich dort weiter auszubilden. Nach Stettin zurückgekehrt, übernahm er die Leitung des schon vor langer Zeit von seinem Schwiegervater Haak errichteten Gesangsvereins, mit dessen Hülfe er nach und nach eine Reihe großer Oratorien zur öffentlichen Aufführung brachte, und der noch gegenwärtig unter Löwes Leitung fortblüht. Inzwischen war sein Schwiegervater durch Alter und Krankheit so geschwächt, daß er dessen Aemter übernahm und ihm nach seinem, 1825 erfolgten Tode als Cantor und Organist der vereinigten Marienstifts- und Schloßgemeinde succedirte. In dieser Stellung, in welcher er sich noch gegenwärtig befindet, beschäftigte er sich viel mit Composition, ohne sich jedoch entschließen zu können, eine reichere Anzahl seiner verdienstvollen Arbeiten herauszugeben. Es sind bisher nur 2 Hefte vierstimmiger Gesänge, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, ohne Begleitung, und ein Heft musikalischen Scherzes, ebenfalls mehrstimmig mit Begleitung, in Berlin bei Trautwein erschienen, welche in der allgem. musikal. Ztg. Jahrgang 1833 Nr. 50 und Jahrg. 1836 Nr. 4. eine sehr beifällige Beurtheilung gefunden haben und den Wunsch erregen, daß es dem verdienstvollen Verf. gefallen möge, das Publikum mit ferneren Gaben seiner Muse, zumal der humoristischen, zu erfreuen. K. Stein.

Oelschlegel, oder Oelschlögel, Johann, auch Lohelius genannt, geb. im Jahre 1724 zu Dux in Böhmen, wurde zu Mariaschein unterichtet, wo er Organist der Jesuiten wurde. In Prag, wohin er sich seiner Belehrung wegen gewendet hatte, wurde er in der Dominikaner- und Malteserkirche als Organist angestellt. Im Jahre 1747 trat er in den Orden der Prämonstratenser, die ihn im Jahre 1756 zu ihrem Director der Figuralmusik ernannten. Die treue Verwaltung dieses Amtes, das er bis an seinen Tod bekleidete, machte es ihm zur Pflicht, sich höhere Kenntnisse in der Tonkunst zu erwerben. Sehling wurde sein Lehrer in allerlei nothwendigen Gegenständen praktischer und theoretischer Art, und Franz Habermann im Contrapunkte, den er sich durch fleißiges und anhaltendes Studium vieler Partituren anerkannter Meister theils erleichterte, theils verdeutlichte. Nun erst wagte er sich an Compositionen höherer Art; je mehr ihm diese gelangen, desto eifriger wurde er in der Composition und lieferte außer vielen Clavierſachen acht Oratorien, 5 Pastoralopern, viele Messen, Offertorien und Litaneien, von denen mehrere am Hofe zu Dresden mit vielem Beifalle aufgeführt wurden. Da die erst im Jahre 1746 neuerbaute

Stiftsorgel in schlechtem Zustande sich befand, gab er sich alle ersinnliche Mühe durch Lesen ausgezeichneter Werke, und durch anhaltende Versuche es dahin zu bringen, daß er sie in eine brauchbare umzuwandeln im Stande sey, und es gelang ihm. Nach 15jähriger Anstrengung gehörte seine Orgel zu den vorzüglichsten in Böhmen, in welcher die Bässe sehr verstärkt worden waren und besonders das Bassethorn sich auszeichnete. Als anziehend und lehrreich wird seine Schrift gerühmt: Beschreibung der in der Pfarrkirche des Königl. Prämonstratenserstifts Strahof in Prag befindlichen großen Orgel, sammt vorausgeschickter kurzgefaßter Geschichte der pneumatischen Kirchenorgeln. Bei Anführung dieses Werkes im 16. Bande der allgemeinen musikal. Leipz. Ztg. S. 854 wird er Joh. Lohel Oelschlägel genannt. Er behauptet in dieser Ueberschrift gegen Sponsels Geschichte der Orgel, daß unsere jetzige Art Orgel früher als im 14ten Jahrhundert bekannt gewesen ist. Auch wird ein Unterricht für Orgelbauer beigefügt, auf welche Art eingetretene Mängel sich am besten verbessern lassen. Ueber der Arbeit, dieser Orgel noch eine Vox humana zu geben, erkrankte und starb er am 22. Febr. 1788. In den beiden letzten Jahren hatte er noch zwei Salve Regina à 4 voci con Organo gesetzt, die sehr gerühmt werden. Sein Bild steht vor seinen Werken und im 12. Heft der Statistik von Böhmen.

Oeser (der Vorname ist unbekannt geblieben), machte sich, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Schweidnitz lebend, zu der Zeit sowohl durch seine Fertigkeit in der Musik, und namentlich auf der Violine, Bratsche und dem Violoncelle, als durch seine Kenntnisse in der Mechanik berühmt Letztere wandte er hauptsächlich auf den Bau musikalischer Instrumente an. Unter anderen verfertigte er sich ein sehr schönes Fortepiano, in Form eines aufrecht stehenden Positivs, mit einem ganz eigenen Hammerwerke, und machte auch Copien von der Möllingerschen Berliner Flötenuhr, von welcher der Consistorialrath Liede ein Exemplar besaß.

Oesterlein, Gottfried Christoph, war Arzt in Nürnberg, und als Lautenspieler, als welcher er sich so sehr auszeichnete, noch ein Schüler von dem großen Weiß. Er starb zu Nürnberg, von wo aus der außerordentliche Ruf seiner Virtuosität auf der Laute sich über ganz Deutschland verbreitet hatte, im Jahre 1789. — Ein anderer Künstler des vorigen Jahrhunderts, Namens Oesterlein, war Clavierinstrumentenmacher zu Berlin, wo er 1792 starb. Seine Claviere und Fortepianos, besonders aber seine Flügel, deren er auch eine große Menge verfertigte, waren zu seiner Zeit sehr berühmt, und wurden einst theuer bezahlt.

Oesterreich, Georg, geboren im Jahre 1576, hatte sich durch seine musikalischen Talente beim Markgrafen von Ansbach beliebt gemacht und lebte lange am Hofe in glücklichen Verhältnissen, die ihm eine frühe Verheirathung möglich machten. Gerber berichtet, daß er im Jahre 1621 Cantor zu Windsheim geworden und daselbst 1633 gestorben sey. Dagegen schreibt Heerwagen in seiner Literaturgeschichte der evangelischen Kirchenlieder 1795. 1. Bd. S. 21, daß er das Amt eines Cantors und Collaborators der Schule zu Windsheim 33 Jahre verwaltet und im 57. Jahre daselbst gestorben sey. Die Jahre seiner Amtsführung sind höchst wahrscheinlich eine Verwechselung mit seinem Sterbejahre 1633. Dennoch scheint auch Gerbers Angabe vom Antritte seines Amtes zweifelhaft, da dieser Mann schon im Jahre 1615 sein Cantorbüchlein zu Rotenburg an der Tauber in 8. herausgab, das geistliche Lieder seiner Wort- und Tondichtung enthält, weshalb er hier angeführt zu werden verdient. Man glaubt nämlich in der Regel von jenen Zeiten

daß sich die meisten Cantoren durch tüchtige Kirchenarbeiten hervorgethan hätten; es wird sich darum wohl auch mancher Liebhaber jener Zeiten um die sehr selten gewordenen Dichtungen und Compositionen dieses Mannes Mühe geben. Solchen Männern zum Dienste setzen wir Heerwagens Angaben darüber hierher: Das Büchlein enthält 28 Katechismusgesänge, welche in die Gesangbücher zu Ansbach, Heilbronn, Rotenburg und Windsheim in jenen Zeiten aufgenommen u. lange im Gebrauche geblieben sind. Für den Geschmack unserer Zeiten sind sie nicht mehr; doch haben sich noch folgende erhalten: Das acht' Gebot befehlt, — Das fünft Gebot hat Gott, — Das neunte und das zehend Gebot, — Das siebend: du sollst stehlen nicht, — Das viert Gebot, das von der Pflicht, — Den Ehestand hat Gott, — Mensch hab vor Augen, — Nun merket jetzt das dritt, — Wenn dein Herz richtig steht. — Diese angeführten Lieder stehen auch im Register des Choralbuches von König, und werden sämmtlich nach der Melodie gesungen: „Dies sind die heiligen zehn Gebot." Dagegen finden sich weder die Lieder noch die Melodien derselben in den großen Sammlungen von Schein, Vopelius, Krüger, Freilinghausen u. s. w., was nicht für ihre Trefflichkeit spricht. Die Mühe eines eifrigen Nachforschers nach diesen Erzeugnissen dürfte sich wahrscheinlich nicht sonderlich belohnt sehen. Man hat aber diesen, jetzt ziemlich verschollenen Mann nicht mit einem andern Georg Oesterreich zu verwechseln, der im Jahre 1664 zu Magdeburg geboren wurde und dort vom Cantor Scheffler seinen ersten Unterricht genoß, im 14. Jahre nach Leipzig auf die Thomasschule kam und unter Joh. Schelle die größten Fortschritte im Gesange machte. Er erhielt daher im Jahre 1680 als Altist einen Ruf in die Hamburger Rathscapelle, erhielt dort viele Vortheile und setzte seine Studien auf dem Johanneum fort, studirte darauf in Leipzig und ging als Tenorist wieder nach Hamburg. Nach 3 Jahren kam er unter dem Capellmeister Theile im Jahre 1686 in die Capelle nach Wolfenbüttel, wo er im Gesange von einigen Italienern und in der Composition von Theile gefördert wurde. Im Jahre 1690 wurde er Capellmeister in Gottorp, wo er festgehalten wurde, auch nachdem die Capelle im Jahre 1702 bei der Minderjährigkeit des Erbprinzen aus einander ging. Nach Thätigkeit verlangend erhielt er die Erlaubniß, nach Braunschweig zu gehen, und nahm, da die Pest in Schleswig im Gefolge des Krieges wüthete und sein Jahrgeld wegfiel, die Stelle eines Capellisten und Cantors an der Schloßkirche zu Wolfenbüttel an, wo er oft die Stelle des Capellmeisters versahe und mehrere Sängerinnen, auch eine seiner Töchter, bildete. Ob er gleich im Jahre 1719 einen neuen Ruf nach Gottorp erhielt, ist er doch in Wolfenbüttel geblieben und im Jahre 1735 in glücklichen Verhältnissen gestorben, ohne daß uns von seinen Werken etwas übrig geblieben wäre, es wäre denn im Manuscript. ++.

Oestreich, Johann Markus, ein berühmter Orgelbauer, lebte zu Oberbimbach unweit Fulda, wo er auch am 25. April 1738 geboren worden war, und hatte bis zu seinem Tode 1813, außer einer Menge großer Reparaturen, z. B. an der Orgel in der Kirche zu Bückeburg, im Ganzen 37, mehrentheils sehr großartige, neue Werke verfertigt, die von Kennern allgemein geschätzt werden. Auch seine Söhne widmeten sich der Orgelbauerkunst, doch konnten wir zu keinen näheren Nachrichten über dieselben gelangen.

Oestreich, Carl, Mitglied des Theaterorchesters zu Frankfurt am Main, einer der ausgezeichnetsten Hornvirtuosen neuerer Zeit, und auch gewandter Componist. Früher stand er in der Königl. Sächsischen Capelle zu Dresden; aber schon seit 1826 ist er in Frankfurt angestellt, wohin er

auf einer größeren Kunstreise durch Deutschland gelangte, die seinem Rufe als Hornist eine bedeutende Ausdehnung gab. Seine Compositionen, von denen wir folgende insbesondere namhaft machen: eine Polonaise für Flöte mit Orchester (F-Dur), 12 Trios für 3 Waldhörner in 2 Heften (1833), „Gustav Adolphs Morgenandacht im Angesicht seines Heeres vor der Schlacht bei Lützen" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 4 leichte Rondos für Pianoforte (1834), und eine Liedersammlung mit Pianofortebegleitung, sind alle im gefälligen Style geschrieben, und werden in der Dilettantenwelt sicher viele Freunde und Theilnahme gefunden haben. Für diesen Kreis ist denn auch sein musikalisches Taschenbuch „Euterpe" bestimmt, das Clavier- und Singsachen enthält, 1827 erschien, und von dem Standpunkte aus betrachtet, eben so wie sein „Musikalisches Unterhaltungsblatt" (mehrere Lieferungen leichter Clavierstücke), immer eine freundliche Gabe der Muse genannt werden muß. Das einzige von allen seinen Werken, das eine Art mehr künstlerischen Anstriches hat und sich auch wohl für Virtuosen eignet, ist eben jene Polonaise für Flöte. Die Hornterzette sind Nichts als Uebungsstücke für junge Hornisten, als solche aber denselben auch, um ihrer großen Zweckmäßigkeit willen, sehr zu empfehlen. SW.

Offenflöt, eine von Holz verfertigte Orgelstimme, deren Pfeifen offen, von engerer Mensur und etwas höherem Aufschnitt sind als die hölzernen Pfeifen des engsten Principals; daher diese Stimme auch stumpfer und schwächer wie das Principal klingt. Sie wird zu 8′ und 4′ gearbeitet und eignet sich, in erster Größe, verbunden mit Bordun 16′ zum Ausdruck frommer, in zweiter Größe verbunden mit Rohrflöte 8′ zum Ausdruck zarter Gefühle, und mit Viola da Gamba 8′ verbunden klingt sie äußerst angenehm. Als Quinte benutzt heißt sie Quintflöte. In alten Orgeln findet man sie unter dem Namen Aperta, auch Tibia aperta.

Offene Flöte, auch offene Pfeife ist jede cylinderförmige oder viereckige gerade auslaufende Orgelpfeife, deren Luftsäule ungehindert in gerader Richtung ausströmt. Der Ton der offenen Pfeifen ist immer frischer als der gedeckter.

Offertorium, wird das in der katholischen Messe (s. d.), zwischen dem Credo und Sanctus eingeschaltete Musikstück genannt, welches als eine den Moment der Aufwandlung vorbereitende Antiphone, immerdar in einem still feierlichen, frommen, demuthsvollen, ernsten, anbetenden Charakter stylisirt und gehalten seyn sollte. Auch hier schreibt das römische Directorium, wie bei dem Graduale (s. d.) für alle Sonn- und Festtage bestimmte Psalmen, Hymnen u. s. w. vor, welche Regel jedoch zum öftern eine Ausnahme erleidet, indem die sogenannten Texte de omni tempore sowohl zu Gradualen als Offertorien auch mitunter willkührlich gewechselt werden können. Indessen wählt man dennoch lieber wenigstens zum Schlusse solche Worte, deren Sinn einen sanften Ausdruck erheischt, um dadurch die nachfolgende Verkündigung des Wortes Gottes im betreffenden Evangelium und die Heiligkeit der Consecration dem Gemüthe der Gläubigen noch eindringlicher zu machen. 18.

Treffliche, ja vielleicht die besten Offertorien schrieben, unter den neueren Componisten, Ritter von Seyfried und Aiblinger. Der Name Offertorium kommt her von den Opfern (Oblationen) der ersten Christen, die sie während dieses Theils des Gottesdienstes unter Absingung der Psalmen und anderer Lieder, wovon jetzt nur ein oder der andere Vers vom Priester in der Stille gebetet wird, auf den Altar niederlegten, oder dem geistlichen Sammler darreichten. d. Red.

Officium (lat.) — Pflicht, Obliegenheit. **Officium Dei genetricis** heißt in der römisch-katholischen Kirche das Absingen gewisser Horen, die der Jungfrau Maria zu Ehren gehalten werden. — **Officium Mozarabicum** ist der Name des spanischen Kirchengesanges, welchen der Cardinal und Erzbischof zu Toledo, Franciscus Ximenes, zu Anfange des 16ten Jahrhunderts einführte, und der sich nur hie und da von dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesange unterschied. Der spanische Kirchengesang, sagt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon Art. Ximenes, oder das sog. Officium Mozarabicum, auch Gothicum genannt, kommt mit dem alten Afrikanischen, welcher den heil. Augustinus zum Urheber hat, in vielen Stücken überein. Die größte Verschiedenheit desselben von dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesange scheint in der veränderten Folge der bei der Messe und in den Horis gebräuchlichen Gesänge zu liegen. Doch ist nicht zu zweifeln, daß auch den Melodien selbst noch Vieles von der Singart der Araber, unter denen die damaligen spanischen Christen lebten, anklebt. Nach einem besondern Toledonischen Concilien-Gesetze darf in Spanien Niemand zu irgend einer geistlichen Würde zugelassen werden, der nicht das ganze Missale oder die sämmtlichen gebräuchlichen Gesänge und Hymnen nach Mozarabischen, d. i. vermischt-arabischen Gebrauche, durchaus zu singen weiß. a.

Das letztgenannte Off. mozar. oder gothicum ist eigentlich das 633 auf dem Concil zu Toledo unter dem Könige Sisenand, damit in allen Kirchen einerlei Ordnung des Gottesdienstes möchte beobachtet werden, für gut befundene Ritual, und um so merkwürdiger, als es viele Gebräuche und Formeln enthält, die in der spanischen Kirche von der ersten Zeit des Christenthums an in Uebung gewesen. Weil bei dem spätern Aufdringen mehrerer römischen Gebräuche einige Gemeinden und 6 Kirchen zu Toledo standhaft bei ihren alten Weisen beharrten, erhielt das O. moz. oder goth. auch den Namen toletanum. Mozarabicum hieß es, weil die unter den Saracenen lebenden und Mozarabes genannten Christen das Off. beständig behielten. Der Cardinal Franz Ximenes stiftete zu Toledo auch eine besondere Capelle, in der noch jetzt der Gottesdienst nach dem Off. mozar. oder goth. gehalten wird, und gab das Missale 1500 und das Breviarium 1502, aber nicht unverändert, heraus, und man vermuthet, daß es sehr starke Veränderungen zu Gunsten des römischen Rituals sind, da alle Handschriften des Off. moz. vernichtet worden sind. d. Red.

Ofterdingen, Heinrich von, der berühmteste und vielleicht auch vorzüglichste unter den ehemaligen Minnesängern, lebte im 12ten und zu Anfang des 13ten Jahrhunderts, und soll seine Jugend bei dem Herzog Leopold VII. von Oestreich zugebracht haben und auf Reisen durch Deutschland, wo er mehrere Höfe besuchte, auch zu dem Landgrafen Herrmann von Thüringen auf die Wartburg kam. Nach Anderen war er Bürger von Eisenach. Auf der Wartburg hatte er den berühmten Sängerkampf mit Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Bitterolf, Reimar von Zweker und Heinrich dem Schreiber, wo er dem von Wolfram von Eschenbach gefeierten Herrmann von Thüringen den Ruhm Leopolds von Oestreich entgegensetzte, und auch siegte. Seine Gegner suchten ihn jedoch zu stürzen und bei einem neuen Sängerkampfe zwischen ihm und Wolfram von Eschenbach ward bestimmt, daß der Besiegte sogleich gehängt werden solle. Wolfram wußte es dahin zu bringen, daß Ofterdingen zugab, daß die Würfel entscheiden sollten. Hierbei betrog Wolfram seinen Gegner, und dieser sollte nun gehängt werden, suchte jedoch in der Angst bei der Landes-

gräfin Schutz. Er erhielt hier von dem Landgrafen als Gnade die Bewilligung, daß er Klingsohr, den berühmtesten Sänger damaliger Zeit, aus Ungarn als Schiedsrichter herbeirufe. Dieser entschied nun aber für Osterdingen. So die Sage. Wie viel Wahres oder Falsches an der Geschichte ist, läßt sich nicht nachweisen. Indeß ist sie romantisch genug, daß Novalis sie zum Stoffe eines Romans („Heinrich von Osterdingen") benutzen konnte. Dieser Osterdingen ist auch der Verfasser des in den Sagenkreis des Heldenbuchs gehörenden Gedichts: König Laurin und der kleine Rosengarten. Ihm zugehörende Fragmente stehen in der Manessischen Sammlung. In dieser ist auch ein Gedicht enthalten, das jenen berühmten Wartburgskrieg beschreibt, so wie in der Jenaischen Handschrift der Minnesänger, woraus es Zeune 1818, aber schlecht, abdrucken ließ. Dr. Sch.

Oginsky (auch i), Michael Casimir Graf von, Großfeldherr von Lithauen, aus einem der ältesten und erlauchtesten Geschlechter Polens, ward geb. 1731. Mit vortheilhaftem Aeußern verband er den liebenswürdigsten Charakter und ein ausgezeichnetes Talent, besonders für die Musik. Eifriger Beschützer der Kunst war er selbst Meister auf verschiedenen Instrumenten, und wußte gleich geschickt Crayon und Pinsel zu führen. Man schreibt ihm die Einführung des Harfenpedals zu. Sein Schloß zu Slonim, wo er gleich einem souverainen Fürsten lebte, war der Vereinigungspunkt berühmter Künstler und aller durch Rang oder Geist ausgezeichneten Männer. Wer seine Lehrer in der Musik, in der er es zu einer bedeutenden Kenntniß und Fertigkeit gebracht hatte, gewesen sind, wissen wir leider nicht anzugeben. 1771 rief ihn Vaterlandsliebe aus dem Schlosse des reichsten und feinsten Lebensgenusses auf das Schlachtfeld. An der Spitze der Conföderation in Lithauen bekämpfte er die in Polen eingedrungenen russischen Heere. Confiscation seiner Güter war die Folge. Er wanderte aus und kehrte erst 1776 zurück. Auf eigene Kosten ließ er den Kanal graben, der seinen Namen führt, und durch die Vereinigung zweier Ströme eine Verbindung zwischen der Ostsee und dem schwarzen Meere eröffnet. Nachdem er dadurch auch und durch mancherlei Unglücksfälle, die noch Folge jenes Kriegs waren, 2 Drittheile seines ungeheuren Vermögens verloren hatte, zog er sich von den Geschäften zurück, habilitirte sich in Warschau und lebte hier bis zu seinem Tode (1803) den Künsten und besonders der Musik. Viele Lieder fand man, von ihm componirt, unter seinem Nachlasse, und die Volks- u. Nationallieder darunter sind Meisterstücke ihrer Art, und werden noch jetzt von jedem Polen mit patriotischem Enthusiasmus gesungen.

Oginsky (auch i), Michael Cleophas Graf v., Neffe des vorhergeh., war Großschatzmeister von Lithauen, und geb. 1765. Neunzehn Jahre alt trat er in den Staatsdienst, ward Abgeordneter beim Reichstage, dann außerordentlicher Gesandter in Holland und 1793 Schatzmeister. Als Kosciuszko 1794 zu den Fahnen des allgemeinen Aufstandes rief, gab O. das Portefeuille zurück und wurde Chef eines auf seine Kosten ausgerüsteten Jägerregiments. Nach glänzenden Beweisen von Muth und Ausdauer zwang ihn der unglückliche Ausgang des Kampfes zur Flucht, und seine Güter wurden die Beute russischer Generale. Jetzt ernannten ihn die polnischen Patrioten zu ihrem Agenten in Paris und Constantinopel, und hier bot er für die Wiederherstellung seines Vaterlandes Alles auf. Nachdem jede Hoffnung dazu verschwunden war, erbat und erhielt er 1802 vom Kaiser Alexander die Erlaubniß, auf sein Landgut Zaleſie bei Wilna zurückzukehren. Hier lebte er mehrere Jahre den Wissenschaften, der Musik, die er von Jugend auf mit vieler Liebe getrieben hatte, und dem Gartenbau,

war auch mit der Redaction seiner Memoiren beschäftigt. Er spielte meisterhaft Clavier und Harfe, und sang auch gut. Seine Compositionen, die besonders in Liedern und polnischen Nationalmusikstücken bestehen, waren um ihres treugehaltenen Charakters willen die beliebtesten im ganzen Lande. In diese Zeit fallen auch die jetzt noch von ihm berühmten Polonaisen, von welchen mehrere Staatsrath Koslovsky 1814 gesammelt herausgab, und unter welchen besonders die aus F-Moll sich — vielleicht über den ganzen Erdball verbreitet hat. Nach dem Frieden von Tilsit begab er sich mit seiner Familie nach Frankreich und Italien. 1810 zum Senator und Geh. Rath ernannt, kehrte er nach Rußland zurück, lebte aber seit 1815 wieder in Italien. In glücklicher Muße vermehrte er hier die Zahl seiner musikal. Compositionen, unter welchen immer die polnischen Tänze und Lieder die besten sind und um ihrer Originalität und ächten Charakteristik willen in der That auch die künstlerische Berühmtheit verdienen, die ihnen zu Theil wird. Seine oben erwähnten Memoiren, die die Zeit von 1788—1815 umfassen, erschienen 1826 in 2 Bänden zu Paris.

Oglio, Domenico dall' und Giuseppe dall (oder d'Alloglio), siehe Dalloglio.

Ohlhorst, Johann Christian, der Componist mehrerer kleiner Opern, die in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, besonders auf kleineren Bühnen, sehr beliebt waren, z. B. „Adelstan und Röschen", „das Jahrfest", „die Zigeuner" u. a., ward 1753 im Braunschweigischen irgendwo geboren (nicht in Halberstadt, wie man an andern Orten wohl angemerkt findet), und ging schon in seinem 20. Jahre ans Theater, erst als Sänger, später ward er Musikdirector bei herumziehenden Truppen. Um 1784 war er Mitglied der Tillyschen Schauspielergesellschaft, die damals sich im Mecklenburgischen aufhielt. Gegen 1790 kam er nach Königsberg, und erhielt ein Engagement bei der dasigen Bühne, das bis ins laufende Jahrhundert dauerte. Nach der Zeit scheint er sich nach Ungarn, Rußland und Polen gewendet zu haben und hier gegen 1812 gestorben zu seyn. Genaue Nachrichten sind darüber nicht vorhanden. Lwe.

Ohmann, Anton Ludwig Heinrich, wurde geboren am 13. Febr. 1775 in Hamburg, wo sein Vater Director der Capelle des franz. Gesandten und Musiklehrer war. Sehr früh entwickelten sich unter der väterlichen Leitung seine Anlagen zur Kunst. Seine erste öffentliche Anstellung erhielt er als Violinspieler am Hamburger Stadttheater, welches er 1795 verließ, um die Stelle eines Musikdirectors am Theater zu Reval anzutreten, wo er sich, den Anforderungen seiner Freunde zu genügen, bald auf den Brettern selbst versuchte, und zwar zuerst als Apotheker Stößel mit dem günstigsten Erfolge. 1797 berief ihn Kotzebue zum Hoftheater nach Wien. 1799 folgte er einem vortheilhaften Rufe nach Breslau, wo er als erster Bassist bald der Liebling des Publikums wurde. Eine seiner Glanzparthien war der Capellmeister im „Korsar aus Liebe", welche Oper seinetwegen fast jeden Monat auf das Repertoire gebracht wurde. Um seine damals in Petersburg lebenden Eltern wieder zu sehen, trat er 1802 eine Kunstreise dorthin an, auf welcher er sich auch auf dem Flügel hören ließ. In Riga zu 12 Gastrollen aufgefordert, wurde ihm schon nach der dritten ein stehendes Engagement angetragen, welches er annahm. 1804 verheirathete er sich in Riga mit der sehr beliebten Schauspielerin Sophie Romana Koch, Tochter des Dresdner Balletmeisters. Als sich 1809 das Rigaer Theater auflöste, begab er sich zu der neu errichteten adeligen Schaubühne in Reval, wo er 1812 seine allgemein geschätzte und als Künstlerin ausgezeichnete Gattin durch den

Tod verlor. 1820 bis 1825 bekleidete er unter der Direction seines Bruders die Musikdirectorstelle an dem neuerrichteten Theater zu Riga, und trat später, da jener seine Stellung aufgab, als Violoncellist ins Orchester. 1829 wurde ihm das durch den Tod Telemanns, eines Neffen des berühmten Hamburgers, erledigte Musikdirectorat an den Rigaschen Stadtkirchen übertragen, in welchem Amte er bis zu seinem Tode, den 30. September 1833 mit Eifer für Verbreitung und Förderung der Kunst wirkte. Ohne auf den Namen eines gelehrten Musikers Anspruch machen zu können, zeichnete er sich vornehmlich durch reelle praktische Kenntnisse verschiedener Instrumente und durch gute Bekanntschaft mit den Werken der musikal. Classiker aus. An dramatischen Compositionen von ihm sind vorhanden; „Die Prinzessin von Cacambo", „Der fürstliche Wildfang", „Der Kosak und der Freiwillige", sämmtlich von Kotzebue, und in Riga, Reval und Königsberg mit Beifall aufgeführt. Im Leben war O. ein vortrefflicher Gesellschafter, voller Laune und Witz. Sein Humor verließ ihn auch dann nicht, als er schon den Keim des Todes in sich spürte. Ein Brustübel und schlagartige Anfälle, welche ihn schon öfter angewandelt hatten, machten seinem Leben binnen 36 Stunden ein Ende. O.

Ohr. Oft gebraucht man dieses Wort in der Musik für Gehör (s. d.), obschon es eigentlich nur das Werkzeug dieses bezeichnet. So sagt man, Dieser oder Jener hat ein gutes oder schlechtes musikalisches Ohr (statt Gehör). Mag jeder andere bildliche und materielle Ausdruck richtig oder erlaubt seyn, so ist dieser jedenfalls nicht gut gewählt und sollte nie gebraucht werden.

Oktav und alle übrigen mit Ok. anfangenden Wörter sehe man unter Octav und überhaupt unter Oc.

Okeghem, s. Ockenheim.

Ole-Bull, der Norwegische Violinvirtuos, den Einige schon den Paganini des Nordpols genannt haben, und der in der That auch schon die Bewunderung der größten und kunstgebildetsten Städte Europa's, selbst Paris und Londons, auf sich zog, ist geboren im Jahre 1812 zu Christiania. Norwegen ist bekanntlich sehr arm an musikalischen Künstlern: seine eisigen Regionen scheinen wenig geeignet zur Entwickelung der Künste des Südens, und so ist denn das Hervortreten des musikalischen Genies von unserm Ole-Bull auch um so mehr zu bewundern. Schon in seinem 8ten Jahre gaben sich Spuren davon zu erkennen; gleichwohl aber war er bei seinen Uebungen auf der Violine, die sein Lieblingsinstrument war, fast ganz sich selbst überlassen, um so mehr, als er nach dem Willen seiner Eltern durchaus nicht Musiker, sondern Geistlicher oder Rechtsgelehrter werden sollte. Heimlich meistens mußte er seine führerlosen Uebungen fortsetzen. Man erzählt allerlei seltsame Geschichten von der Noth, mit der er zu kämpfen hatte. Eine unbeschreibliche Liebe zur Sache indeß und ein wunderbares Talent überwanden alle, auch die schwersten Hindernisse. Mit seinem 20sten Jahre (1822) endlich declarirte er seinen Eltern seinen entschiedenen Willen gegen alle weiteren wissenschaftlichen Studien, die er bis dahin in sklavischem Gehorsam getrieben hatte, und seinen festen Entschluß, ferner nur der Musik und seiner geliebten Violine zu leben. Mit Erstaunen vernahm Jedermann die große Fertigkeit, die er so ganz im Geheimen auf seinem Instrumente sich erworben hatte, und bei Niemanden als bei seinen Eltern fand er einen andern Rath, als sich seinem Genius, seinem guten Sterne und seinem Instrumente zu überlassen. Er that es, und hat den Schritt bis zur Stunde auch gewiß nicht

zu bereuen. Er ging sogleich auf Reisen, erst durch sein Vaterland, dann Schweden, Dänemark, und von hier durch Holland nach Frankreich. Mit dem Ausbruche der Cholera kam er in Paris an. Das war ein schlechter Augenblick. Niemand ging in die Concerte; Alles war still und traurig, u. so mußte des Virtuosen Börse bald erschöpft werden. Noch anderes Unglück trat hinzu. Eines Tages fand er, als er von einer trübsinnigen Promenade auf den Straßen, auf denen man damals nur Tragbahren und Todtengräbern begegnete, nach Hause zurückkehrte, seinen Koffer und sein Felleisen nicht mehr. Selbst sein Instrument hatten die Diebe nicht respectirt. Voll Verzweiflung darüber irrte er 3 Tage lang auf den Straßen umher, und als alles Suchen und Forschen vergeblich war, stürzte er sich am vierten in die Seine, aus der er glücklicher Weise aber gerettet wurde. Er fand Gelegenheit, seine Existenz, gegen den Hunger wenigstens, etwas zu sichern; um Paganini zu hören, mußte er aber sein letztes Hemd verkaufen. Zu einem neuen Instrumente gelangt, schwur er jetzt, jenen Geigerkönig nachzuahmen, und ruhte Tag und Nacht nicht in seiner Arbeit. Die Concert-Saison kam wieder; er giebt ein Concert und macht eine Einnahme von 1200 Frcs. Das gab Muth und öffnete ihm die Augen; er sah die Glücksgöttin wieder lächeln; ging nach Italien, aber dies Land der Musik wollte ihn durchaus nicht warm aufnehmen. In Florenz wäre er vielleicht vor Hunger gestorben, wären die Malibran und Beriot nicht gerade im Augenblicke seines Dortseyns dahin gekommen. Beriot ward nämlich unpäßlich, und die Malibran, die mit ihm in einem Gasthofe logirte, ladete ihn ein, statt Beriot's in dem einmal angekündigten Concerte zu spielen. Er thut's, reißt Alles zur Bewunderung hin, auch die Malibran protegirt ihn, und mit einem Male ist sein Glück auch in Italien wieder gemacht. Ueberall empfing man ihn mit enthusiastischem Beifalle. Auf dem großen Theater San Carlo in Neapel feierte er glänzende Triumphe. Neun Mal, nicht weniger, mußte er dort an einem Abende ein und dasselbe Stück wiederholen. Und hier, in Neapel auch, erhielt er die Taufe eines nordischen Paganini. Zeitungen versichern, daß, wenn man ihn nicht sähe und spielen höre, man nicht wisse, ob Paganini oder ein Anderer oben auf der Bühne stehe. So täuschend fanden Kenner seine Nachahmung jenes für unerreichbar gehaltenen Meisters, und diese Versicherung überhebt uns denn auch jeder weiteren Charakteristik des Spiels von Ole-Bull, der demnach denn in diesem Augenblicke wohl der einzige Künstler ist, welcher — wenn nicht mit Paganini in die Schranken treten darf, doch am deutlichsten an ihn erinnert. Von Italien ging er wieder nach Frankreich, spielte einige Male und mit ungeheurem pecuniären Gewinne, wie zur Ehre seines Namens, in Paris, und ging dann nach London, wo er sich auch in diesem Augenblicke (Winter 1837) noch befindet, und schwelgt in der Bewunderung des dortigen Pulikums, auch sein äußeres Leben durch die Masse von Guineen, die ihm zufließen, recht behaglich ordnend. S.

Oley, Johann Christoph, gestorben 1789, war Organist und zweiter Lehrer an der Schule zu Aschersleben, aber aus Bernburg gebürtig, und zu seiner Zeit einer der besseren Virtuosen auf dem Claviere und der Orgel. Nach dem Zeugniß mehrerer seiner Zeitgenossen soll er besonders in der Fantasie und im Fugenspiel von Wenigen übertroffen worden seyn. Unterricht in seiner Kunst soll er fast gar nicht erhalten, sondern ziemlich Alles durch sich selbst, durch eigenen Fleiß sich erworben haben. Von seinen Compositionen sind noch einige Hefte Variationen und Sonaten für Clavier und variirte Choräle für die Orgel gedruckt vorhanden.

Olivieri, 1) Giuseppe, ein römischer Tonsetzer, der bis 1622 an

der lateranischen Hauptkirche zu Rom als Capellmeister angestellt war, und auch zu Ende dieses Jahrs noch dort gestorben zu seyn scheint. Von seinen Werken kennt man noch: La turca armoniosa. Giovenili ardori di G. O., ridotti in madrigali e nuovamente posti in musica a 2 e 3 voci con il basso continuo per sonare in ogni istromento (Rom 1617). Sein Nachfolger in genanntem Amte war — 2) Antonio O., aus Lissabon gebürtig, der früher Prediger-Mönch und Chorpräfect an der St. Juliankirche seiner Vaterstadt war, und eigentlich Oliviera hieß. Schon um 1618 hatte derselbe sich nach Rom begeben und daselbst als Componist gelebt. Den großen Ruf, in welchem er als solcher stand, hatte er sich besonders durch seine Messen und Motetten erworben. Indeß setzte er auch viele Psalmen, die für gediegen galten, und von welchen mehrere noch auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden.

Olophyrmos (griech.), wörtlich: Winseln, Klagen, Klaggeschrei; daher in der Musik: ein Klagelied, Trauerlied.

Olthovius, Statius M., Cantor prim. zu Rostock, zur Zeit des Rectors Nathan Chyträus, geb. zu Osnabrück. Wissen wir auch von dem Leben dieses Olthof nichts mehr, als was in diesen wenigen Worten ausgesprochen worden ist, so ist er uns doch für unsere deutsche Musik der andern Hälfte des 16ten Jahrhunderts durch das, was uns von seiner Thätigkeit übrig geblieben ist, ein merkwürdiger Mann, der hier um so weniger übergangen werden darf, je seltener die Ueberbleibsel seiner Tonsetzkunst schon jetzt geworden sind, und je mehr wir Ursache haben, auf die Denkmäler musikalischer Kunst unsers Vaterlandes aus jenen Zeiten zu achten, der mancherlei geschichtlichen Irrungen wegen, die jetzt mehr als je überhand zu nehmen scheinen, wenn vom Zustande der damaligen deutschen Musik die Rede ist. Die Aufbewahrung seiner harmonischen Satzweise haben wir dem oben genannten Rector Chyträus zu verdanken. Wir lesen sie in seinem Buche: Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti: Argumentis ac melodiis explicata atque illustrata opera et studio Nathanis Chytraei. Herbornae Nassoviorum 1610. 407 S. in 12. Darauf folgen: In Georgii Buchanani Paraphrasin Psalmorum Collectanea Nath. Chytraei. Quibus vocabula et modi loquendi tam poetici quam alias difficiliores et minus vulgo obvii perspicue explicantur. 112 Seiten in 12. Das Werkchen gehört jetzt unter die seltenen, ob es gleich in demselben Format 1637 wieder abgedruckt wurde. Ueber diese letzte Ausgabe haben wir nur noch hinzuzusetzen, daß die Psalmen mit den 4stimmigen Melodien, deren Stimmen neben einander nicht in Partitur stehen, wie es damals gewöhnlich war, 407 Seiten einnehmen. Darauf folgen M. Antonii Flaminii de Rebus Divinis Carmi ohne Seitenzahl auf 11 Blättern und einem Dedicationsblatte: Margaritae Henrici Gallorum Regis Sorori M. Ant. Flaminius. Dann kommen die genannten Collectanea und endlich S. 101—112 Melodien zu Horazischen Oden, gleichfalls 4stimmig. In der Vorrede zu seinen Collectaneen läßt sich Chyträus so vernehmen: Ut laudum quoque divinarum nunquam nobis aut materia aut opportunitas paulo post deesset; egi cum primario Scholae nostrae Cantore M. Statio Olthovio Osnabrugensi, ut triginta diversis, quae in Buchanano continentur, carminum generibus, melodias certas partim jam olim ab aliis usurpatas, nonnullas etiam a se ipso modulatas, adjungeret. In quo quidem ille mihi, et scholasticae juventuti, non solum gratificatus est libentissime, verum etiam fide et industria sua effecit, ut brevi admodum tempore auditores nostri illas ipsas melodias quatuor vocibus expedite cantitare possent. Unde etiam illud est consecutum, ut singulis

horis, sub initia et finem exercitiorum scholasticorum, primani nostri ipsi inter se Psalmum aliquem 4 vocibus, sine notis, quas vocant, Musicis canendo, aliquoties totum Psalterium jam absolverint; atque ita (quod mihi certe auditu jucundissimum est) laudibus et celebrationibus nominis divini multoties quotidie repetitis, Jocus gymnasio et domicilio nostro assignatus undique resonet. Das werde nun, fügt er hinzu, auch andern Schulen ohne Zweifel ebenfalls angenehm und nützlich seyn. Darum habe er auch die übrigen Versarten des Horaz, die Buchanan nicht gebrauchte, mit 4stimmigen Melodien in Noten bringen lassen, damit man das Vergnügen habe, auch diese singen zu können ꝛc. Damit aber die Leser einen rechten Begriff von der Beschaffenheit dieser Melodien und vom 4stimmigen Satze derselben erhalten, der bei der Seltenheit des Buches Vielen willkommen seyn dürfte, wollen wir eine Horazische Ode gerade so mittheilen, wie sie Olthof setzte, ohne daß wir das Geringste ändern, außer daß wir sie der guten Uebersicht wegen in Partitur, d. h. die vier Stimmen unter einander, setzen, die im Buche neben einander stehen. Nicht einmal Taktstriche wollen wir dem Originale, wo sie fehlen, hinzuthun, damit das Zeitgemäße unverfälscht bleibe. Wo man in dergl. Beispielen genöthigt ist, Alterthümliches zu erklären, da sollte mindestens auch die alte Schreibart genau vorausgeschickt werden. Die Stimmen folgen mit ihren beibehaltenen Schlüsseln **Discantus, Altus, Tenor, Bassus** (s. Notenbeilage II.). ††.

Olympische Spiele, s. Wettstreit.

Olympus. Die alten griechischen Schriftsteller erwähnen zweier Tonkünstler dieses Namens. Der ältere war aus Mysien, und soll noch vor dem Trojanischen Kriege gelebt haben und ein Schüler von Marsyas gewesen seyn. Plutarch, Aristoxen, Aristoteles und Plato rühmen seine Verdienste um die Kunst, ohne übrigens mit voller Bestimmtheit anzuführen, was er eigentlich Besonderes geleistet hat. Nach dem Einen soll er einen lydischen traurigen Todtengesang für die Flöte gesetzt haben, nach dem Andern der Erste gewesen seyn, welcher die Griechen mit den Saiteninstrumenten bekannt machte; wieder Andere schreiben ihm die Erfindung verschiedener Namen und Gesangarten zu. Der andere Olympus war ein Phrygier und lebte zur Zeit des Königs Midas, erfand der Sage nach das **Genus enharmonicum**, und noch manches andere für die Musik Wichtige, was sich aber ebenfalls nirgends mit Bestimmtheit angegeben findet. Oft auch werden beide Musiker mit einander verwechselt. 48.

O. M. (Abbreviatur), s. M.

Ondeggiamento (ital. ausgespr. ondeddschjamento) — wallend, wellenförmig; in der Musik ziemlich dasselbe was **tremolo** und **Bebung**, kommt indeß selten vor. a.

Ondamaris, veraltete und fehlerhafte Benennung der Orgelstimme Undamaris.

Onitsch, Nina, Tochter eines K. K. Polizeiobercommissärs in Wien, geb. den 7. Juli 1816, verrieth schon in früher Jugend ein besonderes Musiktalent und erhielt, kaum 8jährig, den verstorbenen Claviermeister Penzel zum Lehrer, dessen trefflicher Methode sie einen äußerst richtigen Fingersatz, mechanische Fertigkeit und einen geregelten, ausdrucks- und geschmackvollen Vortrag verdankt. In einem von demselben veranstalteten Concerte führte er seine damals 11 Jahre zählende Schülerin zum ersten Male öffentlich vor, indem er ihr vierhändige Variationen accompagnirte. Später ward Würfel und nach dessen Ableben Carl Maria von Bocklet ihr Mentor, und

wenn auf einen fruchtbaren Boden also sorgfältig verständig ausgesäet wird, kann auch die reichlichste Ernte nur entstehen. Nachdem sich die jugendliche Virtuosin bereits am 2. Dec. 1831 in den Abendunterhaltungen des Musikvereins mit allgemeinen Beifall producirt hatte, gab sie am 10. Febr. 1833 ihr erstes, am 23. Febr. 1834 das zweite publike Concert, worüber nur eine lobpreisende Stimme herrschte. Im Mai des letztgenannten Jahres machte sie einen Erstlingsausflug nach Pesth, woselbst sie sich dreimal hören ließ, und eingegangenen Berichten zu Folge gleichfalls eine ihren Verdiensten entsprechende Anerkennung fand. Die aufblühende Künstlerin soll demnächst auch prädominirende Anlagen im freien Fantasiren entwickeln und zum Nutz und Frommen der sie Begleitenden große Taktfestigkeit besitzen, ein, wie bekannt, in specie bei dem schönen Geschlechte keineswegs allzuhäufiger Fall. 18.

Onslow, George, merkwürdiges musikalisches Genie, auf das sich mit Recht die Aufmerksamkeit und der Antheil gerade der Gebildetsten und Einsichtsvollsten in der musikalischen Welt gerichtet hat, denn unter den jüngeren Componisten, besonders in der Instrumentalmusik, gebührt ihm nicht allein einer der ersten Plätze, sondern sein ganzes Erscheinen hier hat so etwas Eigenthümliches und in dieser Eigenthümlichkeit so entschieden Hervortretendes, daß er auf jeder Seite, wo man ihn betrachtet, des Kundigen und Denkenden Bewunderung erregt. Nimmt man z. B. alle seine zahlreichen Werke, vom ersten bis zum letzten öffentlich bekannt gewordenen, zur Hand, besonders seine mancherlei Claviersachen und Violinquartette, so wird man von Stufe zu Stufe bis zu der Höhe geführt, bis zu welcher hinauf sich die Instrumentalkunst in neuerer Zeit geschwungen hat. Man sieht, wie bedeutend der Künstler sogleich anfing; wie treu anhaltend an die musikalische Culturfeigerung er aber dennoch auch mit jeder neuen Composition Fortschritte machte, und wie er dabei, in seinem Geiste, keiner Partheі, keiner Schule und keiner Nation angehörte, ein an Erfindung, und zwar an wahrhaft origineller, wahrhaft ihm eigen zugehörender, schöner Erfindung reiches Talent war und blieb, das überdies in der keineswegs engabgeschlossenen Gränze, wo es eigentlich zu Hause ist, in der Instrumentenwelt, sich überaus mannigfaltig und frei bewegt, mithin wie es Anderen unähnlich ist, auch sich selbst in seinen Werken nicht weiter als in allgemeinster Familienähnlichkeit gleicht. Wollte man es durch Vergleich etwas näher bezeichnen, so könnte es nur geschehen im Hinblicke auf einen Joseph Haydnschen Geist im modernen Gewande. Mit diesem Geiste verbindet Onslow ein tieffühlendes Herz, das meist vom Ausdrucke einfach edler, lebendiger aber nicht stürmischer, zarter aber nicht weichlicher Gefühle ausgeht, diese indeß fast immer weit ausbreitet und hoch steigert. Gewiß eine Erscheinung, um so merkwürdiger als O. sich in seinem äußeren Leben ganz dem üppigeren Frankreich acclimatisirt hat, erklärlich aber, wenn man auch nur einen flüchtigen Blick auf seine Lebensgeschichte wirft. Geboren 1796 stammt O. aus einer englischen reichen Lordsfamilie, deren mehrere Glieder sich früher nach Nord-Amerika übersiedelten und sich hier im Staate Nord-Carolina auf einer weiten Strecke Landes anbaueten, die nachher von ihnen auch den Namen Grafschaft Onslow erhielt und jetzt über 7000 Einwohner zählt. Es läßt sich denken, daß ihm bei so glücklichen äußeren Verhältnissen von Jugend auf eine höchst sorgfältige und in jeder Hinsicht feine Erziehung zu Theil ward. Da er viel Lust zur Musik zeigte, so erhielt er auch Unterricht in dieser, u. zwar auf mehreren Instrumenten, besonders aber auf dem Claviere und der Violine, auf welch ersterem er sich bald eine bedeutende Fertigkeit

erwarb, so daß er allgemeines Aufsehen damit erregte. Noch nicht volle 16 Jahre war er alt, da erwachte auf einmal ein so heftiger Drang nach noch weiterer Ausbildung in der Musik in ihm, daß seine Eltern schon zu besorgen anfingen, er möchte dieser Kunst auf Kosten seiner eigentlich zukünftigen Bestimmung zu viel Zeit und Mühe opfern, ihn auf alle erdenkliche Weise von seinen rastlosen Bestrebungen darin abhielten, und in der Musik nur angenehme Unterhaltung in müssigen Stunden erblickend, seinem Geiste und seinem Gefühle eine edlere und höhere Richtung zu geben suchten. So wie aber jene ihm von elterlicher Seite in den Weg gelegten Schwierigkeiten seinen Eifer für die Musik nur noch vermehrten, so trugen die letzten Bemühungen dazu bei, auch seinen ferneren Uebungen darin eine ernstere, edlere Seite zu verleihen, und so den Saamen auszustreuen, der, zum Keime aufgeschossen, nachher in seinen künstlerischen Bestrebungen zum höchsten, früchtereichsten Baume aufwuchs. 18 Jahre alt brachte er, für die Seinigen ganz unerwartet, der heiligen Tonkunst das Opfer, um nicht länger gehindert zu seyn, ihr, der einmal so sehr Liebgewonnenen, endlich ganz leben zu können, seinen Stand und seine Familie zu verlassen, und nach Wien zu gehen, um hier voll Drang seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Wer konnte es damals in Wien anders seyn, dem der nach dem Schönsten in der Kunst heiß verlangende Jüngling sich in die Arme warf, als Beethoven, dessen ganzer Charakter dem englischen und in des Jünglings Brust tiefwurzelnden Ernste am meisten entsprach? Diesem Meister schloß er sich mit ganzer Seele an, und so hat sich denn auch dessen Einfluß auf ihn bis zur Stunde vorherrschend in seinen Werken erhalten. Diese bestehen vornehmlich in vielen Clavierſachen allerlei Gattung mit und ohne Begleitung, und dann Quartetten, Quintetten, Trios ꝛc. für Streich- und Blasinstrumente, im Ganzen schon gegen 100 an der Zahl, auch einigen Opern, wie „Alcade de Vega“ und „Colporteur“ (der Hausirer). Fahren wir aber vor einer näheren Betrachtung derselben in seiner Lebensgeschichte fort. Nachdem er mehrere Jahre bei Beethoven in Wien gelebt hatte, wandte er sich nach Frankreich, kaufte sich bei Clermont ein Landgut, und lebte seitdem auf diesem, des Winters aber in Paris, vorzugsweise der Kunst und hauptsächlich der Composition, auf die bloße Virtuosität weniger Werth legend. 1836 ward er zum Mitglied des Instituts erwählt, nachdem er mehrere Jahre auch schon abwechselungsweise eine Professur am Conservatoire zu Paris bekleidet hatte, und vor Kurzem noch, 1837, erhielt er vom Könige der Franzosen das Ritterkreuz der Ehrenlegion. In Paris bewegt er sich, allgemein geschätzt, im Kreise gebildeter Tonkünstler aller Partheien ohne Parthey, blos seinem Genie und seinem Charakter folgend, und dieser spricht sich stets in einem ernsten Humor aus. Dem deutschen Wesen verwandt, ist er ein tiefer Denker. Seine Werke zeigen die exacteste, reinste Ausführung, auch des Schwierigsten; sie müssen aber, ziemlich alle, von tüchtigen Spielern vorgetragen werden, wenn sie ihren Eindruck ganz erreichen sollen. Das hat ihrer weiteren Verbreitung schon oft geschadet. O. componirt streng genommen in Beethovenscher Manier, aber im neuen fantastischen Fluge, und mit neuen oft überraschenden und schweren Formen. Er besitzt die ausgebreitetste Kenntniß und größte Gewandtheit in Hinsicht der Harmonie, so wie alle Erfahrenheit und Geschicklichkeit in vortheilhafter Behandlung der Instrumente. Was im Einzelnen seine Behandlungsweise seines Hauptinstruments, des Pianoforte, betrifft, so betrachtet er es als Stellvertreter fast aller, mithin vorzüglich der Bogeninstrumente. Daher seine ungeheure und ziemlich permanente Vollgriffigkeit. Als die besseren seiner Werke dürfen

wir wohl bezeichnen: das Sextett op. 30, die 3 Quintette mit 2 Cello's op. 17 bis 19, die Quintette Nr. 1 bis 3 und op. 23 bis 25, die Quartette op. 4, 8, 9, 10 und 21, das Sextett für Pianoforte und Blasinstrumente, die Trios op. 3, 14, 20, 26 und 27, die Clavierſonaten mit Violinbegleitung op. 11, 15, 16 und 31, die 4händigen Sonaten op. 7, 22, 26 u. 27, unter welchen die op. 22 in F-Moll, düſter, kräftig und gemüthvoll, ein wahres, unübertreffliches Meiſterſtück iſt, und die Variationen op. 5, 13 und 28. Seine Opern haben nie ſonderliches Glück machen wollen. In Deutſchland iſt blos „der Hauſirer" davon gegeben. Sollen wir ein ſummariſches Urtheil über Onslow fällen, ſo möchte es wohl darin beſtehen, daß wir ihn, ſeiner Muſik nach, einen Deutſchen nennen. Dieſer iſt er, wir mögen auf den Charakter und den Ausdruck oder auf den Styl, die techniſche Ausarbeitung und den Geſchmack, oder auch auf das in ſeinen Werken ſehen, was der Franzoſe an Kunſtwerken Facture nennt, und was von uns weniger abgemeſſen mit dem Worte Manier bezeichnet zu werden pflegt. Er iſt ein vollkommner Künſtler, wie ſchon geſagt mit der jetzt ſeltenen Gabe eigner Erfindung und von edlem, feſtem Geſchmacke, der ferner mit Geiſt und Gründlichkeit, Geſchick und Fleiß arbeitet, und der endlich der empiriſchen Mittel des Effectuirens nicht wenig mächtig iſt. Läßt ſich ihm eine Schwäche vorwerfen, ſo iſt es wohl ſeine allzugroße Vorliebe für das Pathetiſche, und im Techniſchen für den verminderten Septimenaccord und was davon in der Harmonie abhängt, ſo wie für einige oft wiederkehrende Figuren, als Brechung der Accorde durch mehrere Octaven. Auch iſt ſein Satz hie und da zu polyphoniſch, ſo daß die ſonſt ſtets angenehme Melodie dadurch oft unterdrückt wird und für den Hörer verloren gehen muß. Freilich kann der verſtändige Spieler die Wirkung dieſes Fehlers im Vortrage bedeutend mildern. Indeſſen ſind dieſe Fehler, wenn ſie zudem als ſolche betrachtet werden können, nicht ſo auffallend vordrängend, daß ſie als charakteriſtiſche Züge des Componiſten angeſehen werden müßten, ſondern mehr nur in einzelnen ſeiner Werke hie u. da ins Auge ſpringend. In Deutſchland wurden die meiſten von dieſen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Von den Quartetten und Quintetten hat Mockwitz mehrere für Clavier zu vier Händen gelungen arrangirt. Dr. Sch.

Oper (Opera) iſt ein mit Geſang u. Orcheſtermuſik oder doch mit Inſtrumentalbegleitung nothwendig vereintes Drama. Dichtung in Worten u. in Muſik durchdringen ſich gegenſeitig ſo weſentlich, daß beide nicht ohne ſehr bedeutende Verringerung des Werthes, ja nicht ohne Vernichtung ihres innigſten Lebens, getrennt werden können. Wo die Muſik nur zufällig und in einzelnen Scenen dabei ſeyn kann oder nicht, da iſt von keiner Oper die Rede, nur von einem Schauſpiele mit eingewebter Muſik, höchſtens, wo die Muſik öfter angebracht wird, von einem Liederſpiele oder, wenn dieſe Lieder volksmäßig ſind, von einem Vaudeville (ſ. d.). Das deutſche Wort dafür, das die ganze Gattung umfaßt, iſt Singſpiel. Wenn man zuweilen unter dieſem Ausdrucke eine geringere Art Opern verſteht, ſo liegt das wenigſtens nicht im Worte, ſondern iſt blos eine willkührliche Annahme, die ſehr leicht wieder aufgehoben werden könnte. Die Opernmuſik muß alſo durchaus dramatiſch, d. h. der jedesmaligen Handlung angemeſſen ſeyn, Charaktere darſtellen, die Situationen durchdringen und bis dahin vor den Sinn und durch dieſen vor die Seele führen, daß ſie ſelbſt noch die mit Worten nicht darſtellbaren Tiefen und Schattirungen des Innern eindringlich ins Leben tönt. Das Nähere darüber gehört unter den Art Styl ꝛc. Man kann, wenn es beliebt, auch meine Abhandlung „Der Operncomponiſt. Ein Umriß."

in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1832 S. 421 vergleichen. Ueber das Wesen der Oper im Ganzen muß jedoch zuvor gesprochen werden, theils um der Wichtigkeit der Sache willen, theils weil die Ansichten noch immer überaus verschieden sind. In dieser Verschiedenheit der Ansichten kann es endlich doch nur liegen, daß noch immer Männer gefunden werden, die, in anderen Dingen nicht ohne ästhetischen Sinn, noch immer im Stande sind, Oper und Unsinn für einen Wechselbegriff zu erklären, während die Liebe aller gebildeten Völker sich immer allgemeiner und frischer, ja so sehr der Oper zugewendet hat, daß diese jeder andern dramatischen Vorstellung bei Weitem vorgezogen zu werden pflegt. Ist dies aber wirklich der Fall bei so vielem Verfehlten und Halben in unserer Opernwelt: wie würde sie wirken, wenn Dichter und Componisten sie auf den Höhepunkt ihrer Kraft und Schönheit zu heben vermöchten? Wir würden daher etwas Einflußreiches gethan haben, wenn es uns gelänge, die wichtigsten Hindernisse, die der Vervollkommnung der Oper entgegen stehen, zur Anschauung zu bringen, und aus so manchen unhaltbaren Ansichten eine sachgemäße zu entwickeln. Mindestens gebührt uns ein Versuch, den wir hier nicht das erste Mal unternehmen, und von dem wir glauben dürfen, daß er Gedanken und Ueberlegung anregen werde, die für Dichter und Componisten solcher Musikdramen unerläßlich sind und den Liebhabern dieser Vergnügungen wenigstens nicht gegen ihre Neigung laufen werden. Selbst diejenigen, die der Oper große Mängel, ja Naturwidrigkeiten vorrücken, sie einzig als einen den Sinnen willkommenen Zeitvertreb ansehen und durchaus nichts Großes an ihr finden, noch von ihr erwarten wollen, können doch nicht umhin, ihr zuzugestehen, daß sie selbst in einer ihr vorgeworfenen niedrigen Knechtsgestalt der Tonkunst selbst ungemeinen Vortheil gebracht hat. Man muß es ihr, von der Geschichte der Musik gezwungen, schon lassen, daß sie die vorzüglichste Veranlasserin war, welche die Componisten nöthigte, die verschiedenartigsten Schilderungen menschlicher Gefühle und Leidenschaften in Tönen zu versuchen, und dadurch die Tonkunst im Allgemeinen außerordentlich erweiterte und ihr zu einem höchst verschiedenartigen Ausdruck verhalf, der ohne dramatische Musik wohl schwerlich, wenigstens nicht in dieser Mannigfaltigkeit, am allerwenigsten so schnell erreicht worden wäre. Dieses nothgedrungene Zugeständniß selbst von den Gegnern der Oper wäre schon allein im Stande, alle Musik liebende Herzen dankbar für sie zu stimmen und ihr einen hohen Einfluß auf die Förderung und Erhebung der Tonkunst in allen ihren Richtungen, selbst für kirchlich erbauliche Zwecke, zuzuerkennen. Als Mittel zum Zwecke läßt man sie gelten, weil man schlechthin nicht anders kann; an sich hingegen will man sie von Seiten der Gegner nur als Zeitvertreib gelten lassen. Man hat ihr nicht selten Unnatur zum Vorwurfe gemacht, die hauptsächlich im Singen selbst gesucht wird. Freilich singt die große Natur nicht, aber sie declamirt auch keine Verse und macht keine, malt keine Gestalten auf Leinwand und haut sie nicht in Stein; auch baut sie keine Peterskirchen, und ihre Tempel sind von anderer Art. Man treibt Unfug mit dem Worte Natur und spielt das Gesetz „die Kunst ist eine Nachahmerin der Natur" in das Unwahre. Jeder Kunst eigenthümlichste Natur liegt im Wesen des Menschen, welcher dazu gesetzt und dafür begabt ist, das Material der ihn umgebenden Natur für seine Zwecke zu verwenden. Seine Natur treibt ihn zum Schaffen auf die mannigfaltigste Weise nach dem Vorbilde und mit Hülfe der Natur. Was er hervorbringt, ist nicht mehr ein Werk der Natur, sondern der Kunst, die des Menschen Natur ist. Wäre das Singen Unnatur, es sängen nicht alle Völker; es wäre nicht so alt, nicht so allgemein. Allerdings kann und wird

das Strebsame im Menschen, etwas Eigenthümliches aus sich zu schaffen, mancherlei Fehlgriffe thun und nicht stets wird das Höchste und Beste gewonnen werden. Es werden manche Verirrungen unterlaufen und zuweilen sogar ein momentanes Zeitrecht erhalten: nur beweisen solche Fehler nichts gegen die ganze Sache, die deshalb nicht des Verdammens, sondern des Verbesserns werth ist. Es ist z. B. wahr, daß in nicht wenigen Opern in Situationen lang und breit gesungen wird, selbst in der dringendsten Gefahr, daß solches Singen wider alles Menschengefühl läuft. Da ist weiter Nichts zu sagen und zu thun, als: Schafft solchen Singsang künftig fort, er ist gegen alles Gesetz in uns selbst, also Verirrung, und gehört zu den Lächerlichkeiten, die sehr leicht zu beseitigen sind. Man wirft ferner der Oper Abgeschmacktes vor, z. B. daß Schlachten mit 20 Mann auf dem Theater gefochten werden. So laßt sie hinter den Coulissen fechten! Man beschwert sich mit Recht, daß viele Componisten mehr für ungeheure Gurgeleien einzelner Sänger schreiben, anstatt wahren Ausdruck des Gefühls zu beabsichtigen. Das sind Dinge für Kinder. Sind wir keine Kinder, so wird man uns dergleichen auch nicht mehr bieten! Dabei hüte man sich doch auch vor allzu großer Vereinfachung der Oper und verlange sie nicht gar zu natürlich. Jede Kunst hat bei aller Befolgung der Gesetze der äußern Natur und der innern im Menschen selbst auch etwas nothwendig Abweichendes von dem Standpunkte der Wirklichkeit. Das ist unerläßlich zur Erhebung und Veredlung unsers Menschenwesens, dem die bloße Nothdurft zum Leben nicht stets genug seyn soll. Mag man das ideell oder phantastisch nennen, genug der Mensch bereichert sein Daseyn gern mit eigenen Schöpfungen zur Ausschmückung des Lebens und thut wohl daran. Fantasie ist der Hauptgrund aller Künste. Wer keine oder nur eine sehr untergeordnete hat, beliebe nicht über Kunst abzusprechen. Wer mit dem Alltagsrocke zufrieden ist, trete nicht in den Hochzeitsaal, der für geschmückte Leute ist. Was der Fantasie vorzüglich eigen ist, darf ihr in der Oper am wenigsten genommen werden. Die Fantasie hat es nicht mit dem Gewöhnlichen, nicht allein mit dem schon Wirklichen zu thun, sondern sie schmückt die Wirklichkeit möglichst aus, daß sie eine höhere, eine freudigere, unterhaltendere werde. Sie liebt also das, was noch nicht ist, aber wohl werden kann. Was in der Wirklichkeit nicht nachgewiesen werden kann, hat etwas Wunderbares. Und gerade dieses Wunderbare ist es, was man von jeher der Oper zum Vorwurfe gemacht und aus ihr herauszubringen sich alle ersinnliche Mühe gegeben hat. Die stärksten Declamationen gegen das Wunderbare in der Oper finden wir schon in Arteaga's Geschichte der italienischen Oper, welchem Ausspruche nicht Wenige, unter Anderen auch Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste, gefolgt sind. Wollten wir ihnen glauben, so wäre gerade das, was wir der Oper gar nicht nehmen lassen können, das Allernachtheiligste für sie. Die Geschichte der Oper wird uns zeigen, daß die menschliche Liebe zum Wunderbaren der recht eigentliche Boden ist, aus dem sie hervorwuchs und sich immer mehr erhob und verbreitete. Das Seltsame, Geheimnißvolle ist die Mutter der Oper und hat sie mütterlich genährt und herangezogen bis heute. Kaum wird es einer weitern Auseinandersetzung, wohl aber der Erwähnung bedürfen, daß auch die reichste Fantasie des begabtesten Menschen alle ihre noch so erhabenen oder wunderlichen Zusammenstellungen in keine anderen als in die Gestalten bilden kann, die uns die Natur vorbildete; selbst die Chimäre kann nichts Anderes als eine seltsame Vermischung der verschiedenartigsten Theile der Natur seyn; Götter und Teufel erscheinen nicht blos in Menschengestalt, sondern hüllen sich auch in irgend einen Mantel der

Natur. Das Eigenthümliche dieser Gestaltungen, der vorherrschende Griff bald in dieses bald in ein anderes Gebiet des Geheimnißvollen, des Wunderbaren, hängt von der vorherrschenden Richtung der Zeiten u. ihrer Bildungsstufe ab, weshalb nothwendig auch die Fantasiegebilde so wechselnd seyn müssen, als die Zeiten selbst es sind; der Zeitgeschmack übt ein Recht auch an der Fantasie. Mögen uns aber hier Nymphen und Faunen, dort Engel- und Teufel-Erscheinungen oder wandelnde Leichen ꝛc. vorgeführt werden, die Liebe zum Wundersamen bleibt im Grunde in allen ihren Richtungen, selbst in ihren Entartungen und Ueberhäufungen dieselbe und kann nicht aus der Innenwelt der Oper herausgenommen werden, wenn ihr nicht weh gethan werden und ihr Zauberreiz in zu flacher Bürgerlichkeit zu schwer verdunkelt werden soll. Noch immer wandelt vor unsern Blicken der steinerne Gast, und Samiel gesegnet auf seine Weise die Freikugeln in der Wolfsschlucht. Zauberei, nenne man sie romantisch oder nicht, führe man uns auch noch so viele Mißbräuche derselben an, kann sich die Oper nicht nehmen lassen, nur daß sie diese so gut veredle, wie Alles, was zu ihr gehört. Oberon's Zauberhorn hat mehr Kraft als des Hirten Schallmei auf dem Felde. Stoßen wir dagegen in der Geschichte der Oper auf Mißbräuche und Ueberladungen im Wunderbaren, so hat dies nichts weiter zu sagen, als: Merke den Unrath und lerne, wie du es besser machst. Freilich muß das Wunderbare mit dem Natürlichen, vorzüglich mit dem ächt Menschlichen wohl verbunden seyn. Um des Menschlichen willen, was dem Menschen schlechthin das Liebste seyn und bleiben muß, nur nicht in der alltäglichen Nacktheit, muß das Wundersame wirken. Ist auch die Fantasie in den Künsten die erste vorwaltende Kraft, so ist sie doch nicht die einzige; der Verstand dringt auf seine Rechte, so gut als sie; es wird nichts Tüchtiges, wo beide nicht einig sind, wo Eins das Andere nicht willig anerkennt. Der Verstand muß die glänzenden Gestalten der Fantasie so verknüpfen, daß ein der ganzen Menschennatur angemessenes Ganzes herauskommt. Alles muß sich runden und abschließen, wie in einem Zirkel, der nicht größer seyn darf, als daß man ihn ohne Anstrengung überschaut als einen solchen, in welchem sich die Gebilde bequem vor unsern Sinnen bewegen; Einheit herrsche zur Mannigfaltigkeit hier, wie in jeder Kunst. Diese Einheit ist nicht zu verletzen, wenn der Erfolg gut seyn soll. Viel, sehr Viel kann und darf die Fantasie; je feenartiger sie ist, desto lieber wird sie uns seyn; aber zur rücksichtslosen Furie darf sie nicht werden, nicht zur grausamen Gebieterin, die nichts liebt als sich selbst; den Zirkel, den der Verstand geschlossen hat, darf sie nicht willkührlich zerstören, wenn sie nicht selbst den in den Zauberring gebannten Geistern die Freiheit geben und sich ihrer besten Unterthanen entäußern will. So wie nun in der Oper das freie Schaffen der Fantasie mit dem Gegebenen der natürlichen Menschenwelt und mit dem ordnenden und abgrenzenden Verstande verbunden seyn muß, um die rechten Lebenskräfte festzuhalten, eben so kann sie auch nur in genauer Verbindung mit anderen Künsten gedacht werden. Je liebender das Band ist, das die hierzu nothwendigen Künste umschlingt, je treuer und inniger dieser Verband gepflegt und behandelt wird, desto glänzender werden die Siege seyn, welche die Oper zu feiern Kraft hat. Die beiden Künste, die in ihr gar nicht getrennt werden können, sind bekanntlich Poesie und Musik. Es ist ein traurig leerer Streit, welcher von beiden der Vorrang gebührt. Streiten Künstler selbst unter einander darüber, maßt sich der Eine über den Andern Vorrechte an, so vernichten sie sich gegenseitig den Erfolg. Sie sollten sich einander ehren um der Kunst willen, die hier eine durchaus gemeinschaftliche ist. Was für den Dichter des Textbuches zu sagen wäre, übergehen wir

hier, setzen aber dafür die nothwendige Warnung für den Componisten, daß er möglichst für ein gutes Textbuch sorge u. nicht an dem ersten dem besten seine Kunst vergeude. Dabei hüte er sich, daß er nicht darum gleich eine Wortdichtung für die beste halte, weil sie sich angenehm liest u. eine gewisse Befriedigung giebt. Hat der Verfasser des Textbuches zu Viel auseinander gesetzt, ist er zu breit in seiner Rede, die an sich sehr theatralisch seyn kann, hat er die Situationen und Gefühle bis ins Kleinste vorgelegt, was bleibt der Dichtungskraft der Musik übrig? Nicht in vielen Worten und Wortschilderungen hat er die Trefflichkeit eines Operntextes zu suchen, sondern in wirksamer, ohne viele Worte leicht verständlicher Handlung, in einer geschickten und reich eingänglichen Folge glücklicher Situationen, die nicht zu sehr des äußern Glanzes für die Sinne entbehren. Der Wortdichter muß ihm bei Weitem das Meiste in kräftigen Umrissen gegeben haben, so daß die Hörer auch bei halbverstandenen Worten den Gang der Handlung doch verstehen. Das Buch muß mehr Skizze als schauspielartige Ausarbeitung seyn, so daß der Componist zu ergänzen, zu füllen, zu schattiren hat. Psychologisch treu, in wirksamen Steigerungen müssen die Charaktere markvoll, innerlich gesund dastehen, jedoch nur wie wohlgewachsene Menschen, deren Gerüpp fast nur mit der Haut überzogen ist; das Fleisch, die schöne Abrundung der Glieder muß den Tönen des Musikdichters überlassen bleiben. Das Vergnügen an den Schönheiten der äußerlichen Formen sowohl als des lebhaften innern Spieles der Empfindungen in Ausprägung der feinsten und stärksten Gradationen hat der Tondichter zu schaffen. Je sinniger und zauberhafter er das vermag, desto seelenvoller wird sein Tonbild. Wo es jedoch einmal nöthig wird, daß der Wortdichter ausgeführt schildert, da muß sich der Tondichter unterordnen, als angenehmer und rücksichtsvoll verschönernder Begleiter auftreten, ohne die Gewalt der Musik über die in solchem Falle vorherrschenden Worte erheben zu wollen. Ueberhaupt hat er sich freundlich und anerkennend gegen alle Künste zu verhalten, die auf irgend eine Art in das Bereich der Oper gezogen werden. Dasselbe haben sie wiederum gegen ihn zu thun, wenn der freie Kunstverband nicht in ein blos knechtisches Miethen und Vermiethen herabgepreßt werden soll. Keine Kunst darf die andere unterdrücken, beherrschen, tyranniſiren wollen; jede muß am rechten Orte Achtung vor der andern zeigen, keine allein glänzen und die andere ungebührlich beeinträchtigen wollen. Selbst dem Tanze muß der rechte Tondichter ein gefälliges Opfer bringen, was ihm Ehre macht, wenn er nur über dem äußerlichen Schmuck, der nicht im Geringsten zu verachten ist, den höhern, innern nicht zu sehr vergißt, nicht im äußern Pomp, der nur zuweilen angebracht seyn muß, damit die Hörer nicht überfüllt und verdumpft werden, erniedrigt die Hauptsache sucht. Man verkenne es doch ja nicht, daß die Oper stets, in welcher Gestalt sie auch erscheint, ein reizendes Spiel seyn muß, das bei allem erhebenden und veredelnden Ziel Geist und Sinn beleben soll. Durch die Sinne wird dem Geiste überhaupt im ganzen Erdenleben die Möglichkeit der Bildung, die Hauptmasse eines förderlichen Stoffes in ergötzlicher Menge anregend zugetragen. In dieser vielseitigen Belebung der Sinne durch die verschiedenen Künste, die sich für die Oper vereinigen, liegt der große Reiz der Singspiele, das so weit um sich greifende Ergötzliche, sobald nur darin zwei Dinge nicht außer Acht gelassen werden. Das Erste ist, daß der innere Geist nicht leer ausgehe, sondern daß irgend einem seelenvollen Bedenken, und wäre es nur der Ausspruch einer Lebenserfahrung, Raum gelassen werde, daß ein vernünftiger Zweck sich im Spiele wenigstens andeute. Soll dies möglich bleiben, so darf zweitens das Sinnliche nicht so

übertrieben aufgehäuft, nicht in solcher Masse, in solchem Pomp, in solcher Ueberreizung Schlag auf Schlag aus dem Horne des Ueberflusses ausgegossen werden, daß die Sinne selbst in Uebertäubung sich abgestumpft, verdumpft fühlen, als wodurch das Geistige im Menschen ganz erdrückt werden würde. Ein Stoff, der blos sinnlich ist, ist für die Oper zu gering; er macht sie zur läppischen Faselei, zum nichtigen Zeitvertreib, und schließt das Bessere im Menschen zu sehr aus. Ein Stoff, der vor Allem den Geist und nicht den Sinn anspricht, ist für sie zu hoch; das tief Verständige oder vollends Vernünftige vermag sie nicht rein, nicht würdig genug ins Leben zu rufen. Das menschlich Gemischte ist das Feld, worauf sie sich mit Erfolg und zwar mit um so größerem Erfolge bewegt, weil es am allgemeinsten von Menschen aufgefaßt und anerkannt werden muß. Eine gemischte Erregung ist für die Oper das Zuträglichste, nicht blos Sinnliches, noch weniger zu hoch Geistiges, was in ihr schlechthin nicht durchgeführt werden kann. Ich weiß daher gar nicht, was manche Aesthetiker wollen, wenn sie von der Oper verlangen, sie solle ihrer Würde wegen ein förmliches Trauerspiel seyn. Das ist, als Regel genommen, ganz unmöglich und würde, wollte man es allgemein versuchen, die schlechteste Oper von der Welt geben. In einem guten Trauerspiele müssen die innersten Seelenverhältnisse der Charaktere genau entwickelt werden, Folgerung auf Folgerung muß sich darthun, des Menschen innere Freiheit muß aus deutlichem Grunde eines edlen Menschenrechts in den Kampf mit dem Schicksal verflochten werden; man muß erkennen, warum der Mensch, so stark seine Kraft ist, so sehr er auch das Rechte will, am Ende dennoch unterliegt, und muß dem Ueberwältigten vom Geschick von ganzer Seele sein Mitleid schenken können. Solche Schilderungen vermag wohl die zusammenhängende Rede zu geben, nicht aber der Ton der Musik. Man führe nicht zum Gegenbeweis den „Don Juan" oder die „Semiramis" u. s. w. an. Das sind keine Trauerspiele; Beide stürzen sich selbst durch den Frevel ihrer That; ihr Geschick ist kein anderes als eine Forderung der Gerechtigkeit; man fühlt in ihrem Untergange eine Versöhnung mit dem Leben, etwas Verdientes, nicht daß der hohe Wille im Kampfe mit dem Geschick bedauerlich unterginge. Wir rechnen solche Schlüsse, wie in den beiden angeführten Opern, durchaus zu den begütigenden, freundlichen, zu den von jedem rechtlichen Menschengefühl geforderten. In diesem Sinne sind wir nun überzeugt, daß der Oper zwar nicht eben ein spaßhafter, aber doch ein beruhigender, erheiternder Ausgang eigenthümlich bleiben müsse. Wo dies einmal anders ist, tritt nur eine Ausnahme von der Regel ein, die man sich wohl zuweilen gefallen läßt und als Ausnahme auch wohl einmal wirksam finden kann, allein man würde sich gar bald dagegen erklären, wenn sich die Ausnahme zur Regel umgestalten wollte. Wir stimmen also in diesem Punkte völlig mit Carl VI. überein, der die tragischen Opernschlüsse nicht liebte, und fügen nur noch hinzu, daß Apostolo Zeno durchaus nicht der Erste war, wie von Manchen behauptet wird, welcher die begütigenden Ausgänge in die Oper einführte. Längst vor ihm und überhaupt in den allermeisten Opern ist dies beachtet worden. Die Oper ist nicht dazu da, die Menschen zu quälen, sondern um sie zu ermuthigen, zu erheben, zu erheitern, sie mit dem Leben zu versöhnen durch Naturtreue in aller fantastischen Liebenswürdigkeit. Die beiden zum Spiele der Oper als nothwendig genannten Dinge dürfen sich also gegenseitig nicht erdrücken, sich nicht zu lange einander aufheben, nicht einmal zu gewaltsam belästigen. Das heißt, der Ernst darf nicht so tief ernst werden, daß die Seele so völlig in ihm versunken sich fühlt, daß sie dem Erfreulichen nur ungerne Raum lassen würde, daß sie die Heiterkeit des

Spiels gänzlich ausgeschlossen wünschen könnte. Dieses Versunkenseyn in die innere Wahrheit einer Seelenvorstellung kann zwar eigentlich in der Oper nicht vorfallen, wohl aber kann vom anregenden Worte und von dem Reize treu empfundener Tongewalt, vom äußern Schmucke glücklich anregender Scenerie gehoben, das Gefühl dergestalt ergriffen und auf eine solche Höhe geschwungen werden, daß das entflammte Herz wie festgebannt in seinem liebenden Verschlingen in Lust verharren möchte. Dennoch darf die Handlung nicht fortbestehen. Hier hat der Tondichter die schönste Gelegenheit, durch sinniges Nachspiel im Instrumentale geschickt nach und nach, doch nicht in zu langen Tonreihen, abzuziehen und auf ein Anderes hinzudeuten. Der Dichter hingegen hat zu sorgen, daß auf eine solche Kraftscene, die sich im Zartesten nicht minder als im Wilden zeigen kann, nicht unmittelbar wieder eine solche, am wenigsten von ähnlicher Art, folge; es würde sonst des Guten zu viel und die Steigerung im Fortgange würde dadurch zu stark gefährdet. Einzig und allein zum Schlusse des Ganzen möchte dergleichen passend seyn. Es muß also durch ein den Fortgang der Handlung förderndes, leichter die Sinne umspielendes Zwischenleben das Gemüth der Hörer wieder frei gemacht werden aus den Banden des erschütterten Gefühls. Hier hilft am besten die schlichte Natur, das Naive und das Komische aus, was auch in ernsten Opern nicht vernachlässigt werden soll und in der That auch nicht vernachlässigt worden ist. Nur die Theorie hat sich nicht selten dagegen erklärt. Wie Unrecht sie hierin hat, beweisen am schlagendsten Shakespeare's Trauerspiele. Ist es aber sogar im Trauerspiele von Wirkung, wie viel mehr wird es in der Oper gelten, die nicht einmal ein ächtes Trauerspiel liefern kann! Ja es giebt in der Oper nicht gar zu seltene Fälle, wo der Kontrast des Komischen, das nicht immer burlesk ist, mit dem vorangegangenen Hochgefühlvollen, ohne alles Zwischenspiel musikalischer Begütigung, also schroff ohne Weiteres hingestellt, am eingreifendsten wirkt. Natürlich muß dies überall dem dichtenden Genius des Tonsetzers überlassen bleiben, der in der Wahl des Einen oder des Andern seinen innern Takt, sein treffendes Feingefühl zu beweisen hat. Ob und wo er also durch begütigendes Ritornell oder durch schroffen Kontrast der Scenen wirken soll, das muß der jedesmalige Zusammenhang lehren; die Theorie kann es nicht. Nur schulmeistere man nicht den Scherz aus der Oper, und vergesse überhaupt nicht, daß man *spielt*. Durch die anmuthig umgaukelten, frisch in erhöhete Thätigkeit gesetzten und zauberisch unterhaltenen Sinne soll dem Geiste auf geistreich erhebende Weise irgend eine Lebenswahrheit so lieb gemacht werden, daß der Wille sich gern dafür erklärt. Da darf also der Tondichter auch nicht gelehrt thun, nicht seine contrapunktischen Künste oder seine Gewandtheit in Harmonienhaufen zur Parade führen wollen: nur gerade so Viel als genug. „Aber wer lehrt das Genug?" Wie dann? Ist Dichtung nicht Dichtung? Macht die nicht Jeder selbst? Was vorausgehen muß, ehe man dichtet, wird gelehrt; aber was man dichtet, wenn man dichtet, wird nicht gelehrt; sonst wäre es keine Kunst. Man sagt gewöhnlich: Melodie ist das Erste! Nach schöner Melodie müßt ihr streben! Den Deutschen mag man das sagen; dagegen würde man zu den Italienern sagen müssen: Harmonie ist das Erste! Nach schöner Harmonie müßt ihr streben! Es ist keines von beiden das Erste, sondern sie gehören eben zusammen, und glückliche Instrumentation noch dazu, wenn ein wahrhaft schönes Ganze erzielt werden soll. Es vertiefe sich der Wort- und Tondichter in die Sache, er umfasse sie mit Liebe, aber er erhalte sein innerstes Wesen auch wiederum frei, daß er nicht darin versinke, sondern daß er darüber stehe und herrsche,

nicht wie ein verdüsterter Ehrgeiz, nicht wie ein eigensüchtig mürrischer Tyrann, sondern wie ein heiterer Geist, der spielend Segen bringt. Das Theater kann seinen Ursprung nicht verleugnen; der Thespiskarren guckt überall durch, am meisten bei der Oper. Daß übrigens die Oper in ernste, komische, romantische ꝛc. eingetheilt wird, brauchen wir hier doch wohl kaum zu berühren. — Indem ich nun zur Geschichte der Oper übergehe, bemerke ich zuvörderst, was fast überall in der Geschichte bemerkt werden kann, daß aller Anfang schwer ist. Es geht hierin abermals wie mit dem Worte der Schrift: Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde. Man weiß aber nicht „wann?", und darum heißt es „im Anfange". Mit dem Anfange menschlicher Erfindungen ist es nicht anders; es geht eine aus der andern hervor, und wenn eine Sache durch Vieler Zuthun als selbstständig dasteht, hat sie freilich angefangen, obgleich sie im Grunde viel früher anfing. So verhält es sich auch mit der Oper. Von jeher war es dem Menschen eigen, das Ernste mit äußerlich anmuthigem Spiel zu verbinden, dem Geistigen einen Leib zu geben und diesen auf mannigfache Weise zu schmücken, damit Alles dem Menschen möglichst nahe stehe und von ihm leicht und mit Lust erfaßt werde. Das Hohe, zu dem er nicht aufzufliegen vermag, zieht er sich gern hernieder in sein Erdenwallen und umgiebt die feierlichen Ahnungen seiner Seele mit dem Jubel seiner höchsten Lebenslust, daß er sich erquicke und stärke. Gesang, Tonspiel und Tanz waren in den ältesten Zeiten schon die Träger und Pfleger aller menschlichen Lust; in Mummereien mannigfacher Art bildeten sich alle Völker ihre innern Ahnungen, die Schatten des heilig Gehaltenen vor, das Unsichtbare sichtbar zu machen und so lange zu scheinen, bis sie werden können. Schon in den Tempeln der Heiden und bei ihren heiligen Umzügen waren Tanz, Gesang und Mummerei die Hauptbestandtheile aller Feierlichkeit. Das sind noch bis jetzt die Lebenskünste der Oper, nur nach den Zeiten verändert, gehoben; sie werden es bleiben, so lange die menschliche Natur sich nicht völlig verwandelt. Die Grundzüge, das Wesenhafte der Oper war also längst vorhanden und den Menschen so lieb, daß auch selbst das Christenthum diese Naturangemessenheiten nicht verdrängen konnte. Die Lust zu solchen Umzügen, Darstellungen, Mummereien unter Sang und Klang ging aus dem Heidenthume ins Christenthum über, und die Bekehrten hingen so sehr an solchem Freudenspiele, daß sie sich dergleichen Erholungen von keinem Ernst, von keiner Macht der Erde nehmen ließen. Die ehrwürdigsten Kirchenväter trachteten nur darnach, wie sie dem nicht zu unterdrückenden Triebe eine angemessenere, edlere Richtung geben möchten. Selbst das wirklich Unanständige war nicht alsbald aus diesen Spielen zu vertreiben, wovon uns die lange bestehenden Narren- und Eselsfeste die unwiderleglichsten Exempel liefern. Wie lange übermüthiger Sang und mit Mummerei verbundene Tanzlust unter den Christen anhielten, davon belehrt uns hauptsächlich M. Christ. Heinr. Brömel in seinen Festtänzen der ersten Christen ꝛc. Jena bei Bielcken. 1701. Solche in Verkleidungen, Tänzen, Reden und Gesängen ausgeführten Religionsspiele, die bald in den Kirchen selbst, bald auf den Kirchhöfen dargestellt wurden, nannte man Mysterien (man sehe dies. Art.). Waren dies allerdings auch noch keine Opern, so war doch gewiß dadurch ein guter Grund dazu in solchen gemischten Unterhaltungen gelegt worden. Dennoch geht Forkel in seiner Geschichte der Musik zu weit, wenn er schreibt: „Man macht den Joh. Sulpitius zum Erfinder des musikalischen Drama's, dessen Bekehrung des heiligen Paulus 1480 in Rom auf einem beweglichen Theater gegeben worden war ꝛc." Es ist ein Mißverstand, der sich in eine bloße Höflichkeitsrede des Sulpitius an den Dichter dieser geistlichen Comödie,

Raphael Riario, den Cardinal, auflöst. Eben so wenig hat man Ursache, dem Mattheson nachzuerzählen: „Zu Rom wurde schon 1480 vom Cardinal Peter Riario (nicht Peter, sondern Raphael) ein dramatisches Stück oder Operettchen gedichtet, in Musik gesetzt von Francesco Beverini und daselbst aufgeführt. Es verging darauf kein Carneval ohne Opern." (Critica Musica P. VI. p. 161). Es war nichts Anderes, als ein noch weiter als gewöhnlich ausgeführtes Mysterium, was aber doch vom Anfange bis zum Ende Musik hatte. Es ist also augenscheinlich, daß die eigentliche Oper aus solchen immer weiter geführten und immer mehr mit Musik verbundenen Mysterien hervorging; man wird auch gewiß den Schritt bis zur Oper nicht so außerordentlich groß finden und auf die Erfindung keinen übergroßen Werth legen können, die im Grunde kaum in etwas Anderem bestand, als daß man anstatt einer aus der Religion entlehnten Handlung eine weltliche dafür unterschob. Noch weniger werden wir darin etwas Großes sehen wollen, wenn wir bald hören werden, daß sogar schon weltliche, aus dem bürgerlichen Leben gegriffene Gegenstände ähnlichen Unterhaltungsspielen zum Grunde gelegt worden waren. Auch wird es nicht leicht Jemand bezweifeln, daß die Opern aus den Mysterien entstanden sind und gleichen Zweck hatten, nämlich Befriedigung der Schaulust, mit Volkspossen und allerlei Sinnenreiz ausgestattet, was die Musik noch mehr verherrlichen sollte. Wenn nun doch vom Ursprunge der eigentlichen Oper geredet und etwas Bestimmtes angegeben und vorzüglich auch die herrschende Annahme, die eigentliche Oper sey in Italien entstanden, gerettet werden soll, werden wir unsere Zuflucht zu einer bestimmten Erklärung dessen nehmen müssen, was wir unter Oper verstehen wollen. Erklären wir nun die Oper, wie folgt: Sie ist eine scenische Handlung weltlichen Inhalts oder eines nicht aus der christlichen Religion gezogenen, wo die Musik vom Anfange bis zum Ende herrscht, wo Alles gesungen und Nichts gesprochen wird, so haben wir den Ursprung der Oper allerdings in Italien zu suchen. Daß wir bei dieser Erklärung uns abermals wieder in vielfache Unannehmlichkeiten und Widersprüche verwickeln, sieht Jeder von selbst. Wir würden da viele, namentlich deutsche Opern, die doch Jedermann dafür hält und nicht mit Unrecht, schlechthin keine eigentlichen Opern nennen können. Die Sache mit der ersten Erfindung oder Einführung der Oper steht also auf gar nicht so sichern Füßen, als man gewöhnlich glaubt, wozu uns eine recht hübsche Menge stark und fest behauptender Schriftsteller gebracht hat, die uns ihre Aussagen gern für Untrüglichkeiten aufbürden möchten. So Viel ist gewiß, daß schon im 14ten Jahrhunderte die vom Volke immer mehr begünstigte Musik in allerlei Schauspiele, geistliche und weltliche, bedeutend eingemischt wurde. Noch mehr hatte dies in der andern Hälfte des 15ten Jahrhunderts zugenommen, was sich aus vielen Stellen alter Bücher unumstößlich nachweisen läßt. Auch die Prachtliebe bei solchen Vorstellungen hatte mächtig um sich gegriffen, was sich aus Arteaga's Werke schon allein hinlänglich ergiebt. In der Mitte des 16ten Jahrhunderts wurden vorzüglich in Italien die Schäferspiele ganz besonders Mode, nur daß man nicht annehmen kann, daß die Musik vom Anfange bis zum Ende dazu gehörte, ob sie gleich eine wichtige Rolle darin spielte. Leider ist uns aus jener Zeit kein einziges italienisches Schäferspiel mit seiner Musik übrig geblieben, nicht einmal eine bestimmte Beschreibung ihrer musikalischen Einrichtung. Es hat also Niemand bis jetzt ein Recht, etwas Genaues darüber zu sagen. Nur ist es ausgemacht, daß Schäferspiele in andern Ländern schon längst vorhanden gewesen waren; sie waren also damals in Italien nur allgemeiner geworden; mit welchen Veränderungen

wissen wir Alle nicht, da uns die Beispiele fehlen. Merkwürdig ist es noch, daß in jenen Zeiten Italiens auch bereits die musikalischen Zwischenspiele (Intermezzi) in die Akte der Dramen eingeführt wurden. So componirten schon 1585 Allessandro Striggio und Christoph. Malvezzi zu dem Lustspiele des Grafen Giov. de Bardi „Amico fido" Intermezzi, worin Götter und Halbgötter sangen. Die Pracht, mit welcher sie zu Florenz im genannten Jahre zur Oeffentlichkeit kamen, machte sie beliebt. Man darf sie immerhin als glückliche Vorläufer der Oper ansehen, die sich im Style der Musik nicht so sehr von der wirklichen entfernten, als uns Manche bereden möchten, die uns vom Style der eigentlich so genannten ersten Opern Lobeserhebungen machen, die nur zu sehr beweisen, daß sie entweder gar Nichts von diesen Arbeiten gesehen oder es mit einer so ungeheuren Vorliebe betrachtet haben, die der Blindheit gleich zu achten ist. Was kommt aber in aller Welt für unsere Untersuchung der Entstehung der Oper auf den Styl an? Dieser hat sich seitdem wer weiß wie oft verändert. Eine Oper bleibt das Drama doch, wenn nur die Musik dazu nothwendig ist, der Styl mag gut oder schlecht seyn. Der Styl der sog. ersten Opern war aber auch nicht außerordentlich. Man kann also die Intermezzi immerhin für kleine Zwischenopern erklären, welche die Einführung der größern mindestens bedeutend erleichterten und der Größe der Erfindung derselben gar Vieles entziehen. Ferner ist es gewiß, daß Emilio del Cavalieri, Capellmeister zu Florenz, derselbe, welcher das mit Recitativ versehene Oratorium „Anima e Corpore" componirt hatte, zwei Schäferspiele des Lucca Guidiccioni in Musik gesetzt und 1590 in Florenz zur Aufführung gebracht hatte. Sie waren betitelt „il Satiro" und „la Disperazione", beide mit Recitativ. Mögen nun diese auch wirklich zuweilen nicht gut declamirt gewesen seyn, wie Arteaga behauptet, das thut nichts zur Sache; genug das Recitativ, das im Grunde uralte, war schon da, als die eigentlich so genannten Opern begannen. Also wieder keine Erfindung, mit welchem Namen man in Italien bis auf die neuesten Zeiten überaus freigebig ist. Und so wird denn, wie wir sehen, der Zeit der sogenannten Erfindung der Oper wenig Erfindung übrig bleiben; es war ja Alles schon da! Was wollten denn die Herren, als sie sich an ein musikalisches Drama machten, dem man nachher die Ehre der Erfindung der Oper zuschrieb? Sie wollten, weil die Liebe zum Griechenthum, durch die Auswanderung der Griechen ins Abendland, Mode geworden war, und zwar weit mehr zum Segen der Wissenschaften als der Kunst, die altgriechische Tragödie wieder herstellen. Dafür wurden nun im Hause des Grafen Giov. Bardi de Vernio in Florenz vielfache Versuche gemacht, die theils hinlänglich bekannt, theils hier nicht von großer Bedeutung sind, so daß wir sie ohne Nachtheil der Sache übergehen dürfen (man sehe indeß den Art. Arie). So sehr sich die Herren auch für ihren Zweck erhitzten, so wenig konnte er doch glücken; Altgriechisches brachte man nicht, wie man denn überhaupt wenig Neues brachte. Nur Eins war für die Musik von gutem Einfluß. Man hatte eingesehen, daß die einstimmige Musik mit Begleitung irgend eines Instrumentes so gut zur Kunst gerechnet werden müsse, als die mehrstimmige, die man bisher vorzüglich für kunstwürdig erklärt hatte; die einstimmige Musik hatte man als Volksmusik nur gering geachtet. Allein eine Erfindung war die einstimmige Musik doch gewiß wieder nicht! man hatte ihr nur zu besserem Ansehen verholfen. Das war besonders dem Giul. Caccini sehr lieb, der im mehrstimmigen Satze eben kein Held und noch dazu ein Sänger war, der sich auf diese Weise besser hören lassen konnte. Dieser setzte nun manches Einstimmige, und begleitete sich auf der Theorbe oder ließ sich

von Meister Bardile begleiten. Diese theils recitirenden, theils zwischen damaliger Volksweise und kirchlicher Psalmodie sich bewegenden einstimmigen Musikstücke wurden von der Gesellschaft höchst anziehend befunden, und der Graf Bardi dichtete dem Sänger, der sonst als Musiker nicht Viel gegolten hatte, eine Art Intermezzo, wie sie schon da gewesen war; das kleine Zwischenspiel hieß „Combattimento d'Apolline col Serpente" und machte 1590 abermals großes Aufsehen, was jedoch mehr in der erhitzten Vorliebe der Gesellschaft, die nahe daran zu seyn glaubte, den altgriechischen Theatergesang wieder aufzufinden und ins Leben zu setzen, als in dem Gelingen der Musik selbst seinen Grund hatte. Da aber sogar die späteren und für noch gelungener erklärten Versuche von der damals gewohnten Musikweise, ja nicht einmal viel von der herrschenden Psalmodie abwichen, so würde man sich sehr irren, wenn man in diesem „Kampfe des Apollo mit dem Drachen" eine so unerhörte Vortrefflichkeit überhaupt und namentlich zu viel Geschmackvolles und Neues im melodischen Zuschnitte oder im Rhythmischen und Recitativischen suchen wollte. Die Gesellschaft war aber viel zu sehr von ihrem großen Ziele, die altgriechische Theatermusik wieder herzustellen, eingenommen, als daß sie nicht mit ächt italienischer Lebhaftigkeit und allbekannter Uebertreibung in Lobsprüchen, wenn es irgend ein vaterländisches Unternehmen gilt, auch dieses Versuchswerk hätte erheben und ihr Entzücken Andern mittheilen sollen. Schon früher hatte man, in Hoffnung auf das, was die Gesellschaft noch zu entdecken glaubte, diese von der gewöhnlichen nicht sehr abweichende Musik „die neue Musik" („nuova musica") genannt, was so lange wiederholt wurde, bis es ziemlich allgemein nachgesprochen ward, zunächst von den Italienern und bald darauf auch vom Auslande. Caccini, nicht wenig erfreut über solchen Erfolg, rühmte sich später selbst als den Ersten, von welchem einstimmige Gesänge gedruckt worden wären. Den Erfinder des einstimmigen Gesanges nannte er sich also doch nicht, immer noch bescheiden genug. Daß die umsichgreifende Gesellschaft auf diesem Wege fortfahren würde, war vorauszusehen, besonders da sie in der Person des Jacob Corsi einen neuen Beschützer erhalten hatte, dessen Freund der damals geachtete Dichter Octav. Rinuccini war, welcher nun gleichfalls seine Kräfte für das neue Heil in Bewegung setzte. Allein einen wirklich neuen Weg schlug auch er nicht im Geringsten ein, vielmehr war sein erstes theatralisches Gedicht, was er für die Versuche der Gesellschaft schrieb, nichts Anderes als ein Schäferspiel, von denen wir wissen, daß sie in Italien schon längst Mode geworden waren. Es war dies die berüchtigte „Daphne", deren Composition dem Jacopo Peri unter berathender Aufsicht des Dichters und mit Hinzuziehung des schon hierin erprobten Sängers Caccini übertragen wurde. Die Dichtung, die wir in einer deutschen Nachbildung von Mart. Opitz besitzen, wovon in der Geschichte der deutschen Oper mehr gesagt werden muß, ist gar nicht ausgezeichnet, und von der Musik läßt sich nichts ganz Zuverlässiges angeben, da sie, so viel wir wissen, gar nicht mehr vorhanden ist. Es wird uns auch nichts weiter davon erzählt, als daß sie sich dem eigentlichen Recitativ der späteren Componisten und dem Arioſen nur angenähert habe, was kaum anders seyn kann. Die begleitenden Instrumente bestanden in einem Flügel, einer großen Zither, Viola da Gamba und in ein paar Flöten. Dennoch machte dieses im Ganzen nicht bedeutende Erzeugniß der sogen. neuen Kunst bei der Aufführung im Hause des Corsi 1594 nicht geringes Glück, und der Ruf derselben wurde bis ins Ausland getragen, wie wir aus der Uebersetzung sehen. So Viel hat von jeher das Geschrei von einer Sache und die Uebertreibung in hochfahrenden Redensarten zum Rufe, ja zum Ruhme bei-

getragen: eine Erfahrung, die sich noch heute vor unsern Augen wiederholt und wiederholen muß, da dem leeren Nachsprechen ohne Grund und Selbstansicht gar nicht gesteuert werden kann. Bei dem Allen würde die sogen. neue Kunst, die sich der Wahrheit gemäß ganz genau an die damals herrschende anschloß und nur nach und nach, wie in der Ordnung, sich erhob, noch lange nicht so gewaltiges Aufsehen erregt haben, wenn ihr nicht ein anderer, Viel vermögender Hebel unter die Arme gegriffen hätte. Es war der Glanz, der ihr an einem großen Hochzeitfeste Heinrich's IV. von Frankreich, der sich 1600 mit Maria von Medicis vermählte, zu Hülfe gekommen war. Zur Ehre und Freude der Stadt Florenz wollte nun die oft erwähnte Gesellschaft etwas ganz Besonderes thun, und Rinuccini dichtete für diesen Zweck seine „Euridice, Tragedia per musica", welche vorzüglich Peri in Musik setzte, doch so, daß auch Caccini und Corsi einigen Antheil an der Composition hatten. Das Stück hatte 5 Akte und jeder schloß mit einem Chore. Die viel zu ausgedehnt behandelte Fabel ließ dennoch dem Schäferleben, dem damals beliebten, die Oberhand, und Vieles darin ist so voller Süßigkeiten und gezierter Hirtenreden, als sie zu jener Zeit nur irgend ein Italiener vorgebracht hatte. Eine Tragödie aber war es gar nicht, denn das Stück hatte der Hochzeit wegen einen fröhlichen Ausgang erhalten. So war denn selbst die Darstellung der Fabel im Grunde abermals nichts Neues, sondern der Dichter schloß sich völlig den zu seiner Zeit beliebten Hirtenspielen an. Die Musik, die von nicht Wenigen, der Himmel weiß warum, für außerordentlich großartig ausgegeben worden ist, hat so sehr das Zeitgemäße der Madrigalenform, daß Arteaga selbst, so sehr er auch der Fabel Gutes nachrühmt, gesteht, sie verdiene schon des Textes wegen weit mehr eine an einander gehangene Reihe von Madrigalen, als ein Trauerspiel genannt zu werden, wie es ihrem Erfinder sie zu benennen gefallen habe. In der That sehen wir weder in der Composition Peri's noch Caccini's, denn Beide setzten nach der gemeinschaftlich gearbeiteten Musik, die aufgeführt wurde, das Werk ganz und ließen es Beide drucken, irgend etwas ächt Dramatisches; Alles leidet an der damals gewöhnlichen Steifheit, ohne Leben ist das Recitativ, ohne Frische und Erfindung das, was dem Arioſen sich nähert, aber es noch nicht ist, und die Chöre sind kaum vom Style der Madrigalen verschieden. Was also die Componisten dieser theatralischen Versuche leisteten, war Alles schon ins Leben getreten, nichts eigentlich Neues, keine Erfindung. Der einstimmige Gesang mit Begleitung war sogar durch Viadana bereits 1797 für die Kirche zu Ehren gebracht worden. Und so war es denn in Wahrheit weder die Dichtung noch die Musik, welche die sogenannt erste Oper zur ersten der gewöhnlich geschichtlichen Annahme macht, sondern es war die königliche Hochzeit und der Glanz der Aufführung, der dieser Oper die Ehre brachte, zur ersten gestempelt zu werden. Die Neigung für solche Darstellungen wurde jedoch von 1600 an in Italien sehr groß. Rinuccini dichtete unmittelbar darauf seine „Arianna", und Peri componirte sie; Caccini feierte auch nicht und setzte „il rapimento di Cefalo", gedichtet von Chiabrera, ohne daß die Kunst viel Gewinn davon gehabt hätte. Allein die Kunst der Höfe, die diese theatralischen Vorstellungen mit Musik als ein Mittel betrachteten, ihren Reichthum zu zeigen, und die Neugier des Volks hatte sich dafür erklärt, und so wurde das Werk freilich von Vielen eifrig fortgesetzt, wie wir bald hören werden. Ehe wir weiter gehen, müssen wir noch zuvor einen frühern Versuch des Orazio Vecchi in Modena erwähnen, welcher 1597 seinen „Anfiparnasso" auf die Bühne brachte. Es war eine Commedia, die also um 3 Jahre früher aufgeführt wurde als die

besprochene erste Tragedia, welche beide ihren Titel mit gleichem Rechte und Unrechte führen. Der Componist war auch zugleich der Dichter, und rühmt sich in der Vorrede, der Erste zu seyn, welcher Dramatisches in Musik gesetzt habe. Das findet sich in Italien häufig; es giebt da immer viele Erste. Das Ganze ist ein Mischmasch von zusammengestellten lustigen Scenen, die auf der Bühne gespielt und hinter den Coulissen von einem Chore gesungen werden in einer Musik, die dem Madrigalenstyle völlig gleicht. Die Fruchtbarsten sind Pantalon, Harlekin, Brigella und der spanische Capitän Cardono, der immer lächerlich gemacht wird. Diese und Andere reden und singen in den verschiedensten Dialekten des Italienischen, lateinisch, hebräisch ꝛc. Arteaga, den als einen Spanier vorzüglich der spanische Capitän ärgert, ist völlig gegen den Versuch; allein der erste bekannt gewordene Theaterversuch mit Musik bleibt er doch und ist als solcher merkwürdig. Ist die Commedia kein Meisterstück, so ist die Tragedia auch keins u. beide heben mit einander auf. Man sieht, daß ernste und komische Theaterversuche mit Musik gleichzeitig gemacht wurden, ohne daß man dem Einen oder dem Andern eine große Vollkommenheit beimessen könnte. Nur mußten die sog. ernsten Schäfer- und Götterspiele sowohl der Gesellschaft, welche nach Altgriechischem strebte, als auch den Höfen, die bei den Aufführungen ihren Glanz zeigen wollten, die liebsten seyn; sie wurden daher auch Anfangs mehr gepflegt. Bald machte sich ein neuer, als Kirchencomponist und Madrigalensetzer bereits rühmlich genannter Mann im Fache der Oper wichtig, Claudio Monteverde, durch die neue Composition der Ariadne des Rinuccini 1606. Sie ist 1608 zur Aufführung gekommen und fand so großen Beifall in Florenz, wie sein 1607 componirter „Orfeo", gedichtet von Rinuccini, daß Monteverde in mehrere Städte Italiens reiste, um seine „Arianna" zu Gehör zu bringen. In Venedig hatte er damit so großes Glück, daß er 1613 den wichtigen, nur mit den größten Meistern besetzten Posten eines Capellmeisters zu St. Marco erhielt. Lange Zeit wurde die Scene, wo Ariadne über die Treulosigkeit Jason's jammert, für das größte Meisterstück erklärt, obgleich Niemand sagen kann, daß Monteverde den dramatischen Styl besonders höher gebracht hätte; vielmehr ist Alles noch so steif und unbeholfen, daß es nicht für einen namhaften Fortschritt angesehen werden kann. Es ging also nur langsam vorwärts, so groß auch seit 1600 die Liebe der Italiener für musikalisch-theatralische Vorstellungen wurde. Eine Stadt nach der andern beeiferte sich, das Vergnügen solcher Musikdramen sich zu verschaffen. Bologna folgte der Stadt Florenz schon 1601 nach und ließ die berühmt gewordene „Euridice" Peri's zuerst aufführen, und blieb ununterbrochen fortgesetzt diesen Freuden ergeben. So außerordentlich uns auch der Pomp solcher Aufführungen geschildert wird, so gab es doch noch im Ganzen wenig eigentliche Theater, am wenigsten gut eingerichtete. Opern waren Hoffeierlichkeiten, und Volkstheater waren nur wenige. Man schlug auf öffentlichen Plätzen ein Gerüst auf, um dem Volke Opernspiele zu zeigen, oder man machte sie in den Straßen auf Karren ab. Das allererste bekannte Theater Italiens soll nach Arteaga der Pabst Sixtus IV. (reg. 1471—1484) erbaut haben. Zum Carneval pflegte man gleich Anfangs die meisten Schau- und Singspiele zur Ergötzung zu geben. Sogar in dem reichen Venedig wird das erste Operntheater als 1637 erbaut angezeigt; es hieß St. Cassino, auf welchem die erste Oper, von Franc. Manelli componirt und von Benedetto Ferrari gedichtet, „Andromeda", zu Gehör gebracht wurde. Seit dieser Zeit wuchsen die Operntheater in Italien nicht wenig, so daß Venedig allein ihrer endlich 15 zählte. Dekorationen, Maschinerien, überhaupt Augenlust war jedoch das Beliebteste

Musik und Dichtkunst mußten sich nicht selten bequemen und unterordnen. Das blieb lange und machte glückliche Fortschritte, im guten Geschmacke fast unmöglich. So Viel auch die Schriftsteller von Erfindungen der Arien, eines Recitativs u. dgl. reden, es ist nicht Viel davon zu sagen, es sind italienische Redensarten und die Sache selbst blieb sehr schwankend. Ernstes und Komisches, Wunderbares und Glanzhaftes wurden mehr für die Augen bunt zusammengemischt und übertrieben. Das mußte Gegner erwecken; man suchte nach Verbesserungen und griff nothwendig zu dem Einfachern, Natürlichen. Namentlich that sich hierin der Dichter Silvio Stampiglia (zuletzt Hofpoet des Kaisers Carl VI.) hervor, welcher jedoch, wie gewöhnlich, in Verwerfung des Bestehenden zu weit ging und das herrschende Uebel dadurch nur noch stärker machte. Dennoch muß er mit Recht als ein Vorläufer des Apostolo Zeno angesehen werden, denn im Herzen stimmten die Privattheater-Unternehmer des übertriebenen Aufwandes wegen mit seinen Vereinfachungen überein, und die Vernünftigen fanden etwas Wahres in seinen Vorschlägen. Apostolo Zeno drang demnach leicht durch, da er von einer Seite Zusammenhängendes brachte und von der andern den Kostenaufwand der Pächter verringerte. Des Mannes erste Oper, die den Sieg der Handlung über die Scenerie feierte, war „gl'inganni felici" 1695. Er starb 1758. Seitdem waren die Götter auf dem Theater nicht mehr Mode und die Liebe zum Wunderbaren erhielt einen großen Stoß. Durch ihn und seinen Ruhm wurde bald auch sein jüngerer Zeitgenosse Pietro Metastasio auf den Weg eines Operndichters gelenkt; mit welchem Glück ist bekannt. Seine erste Oper „Didone abandonnata" wurde von Dom. Sarti componirt, 1724 in Neapel auf das Theater gebracht. M. starb 1783. Wie leicht seine Verse fließen, weiß Jeder, nicht minder, daß die Operntexte beider genannten Männer in alle gebildete Sprachen übersetzt wurden. Stolz auf den Ruhm dieser zwei Landsleute ließen sich nun die Italiener lange genug bis in die neueste Zeit, wo sich Alles geändert hat, in keinen andern Geschmack verlocken. So bedeutende Fortschritte, als die dichterische Behandlung der Fabel der italienischen Oper gemacht hatte, konnten der Musik nicht nachgerühmt werden; in ihr blieb noch Manches zu thun übrig, obgleich manche Componisten sich gleich vom Anfange des Opernwesens an nicht geringe Freiheiten erlaubt hatten, z. B. Monteverde, der deshalb verschiedene Gegner zählte, namentlich im Harmonischen, worin er zwar zuweilen zu weit ging, doch auch wieder als Anreger gelten konnte. Das Hinderlichste war noch lange, daß die musikalischen Formen nicht genug geschieden waren und also die Mannigfaltigkeit nicht lebhaft genug hervortreten konnte. Alles hatte noch zu viel Ungelenkes, so daß die verschiedenartigen Empfindungen, die in der Oper darzustellen sind, nicht frisch, bestimmt und frei genug ausgedrückt werden konnten. Namentlich waren noch zu große Mängel im Recitativ und in der Arie fühlbar, die erst am Ende des 17ten Jahrhunderts verbessert wurden, am meisten von Alessandro Scarlatti, der sich in Vielem so großen Ruhm erwarb, daß er von den Italienern als Haupt aller Theatertondichter angesehen wurde. Was nur damals in Italien für die Oper geschah, was sich dort einen Namen machte, konnte gewiß seyn, auch vom Auslande anerkannt und fast noch höher als in der Heimath selbst geehrt zu werden. Al. Scarlatti hatte mit Recht dasselbe Glück, denn Hasse selbst war es, der, aus dankbarer Anhänglichkeit an ihn, in ihm den größten Opern-Componisten erkannte. Wenn ihn Jomelli für den größten Kirchencomponisten erklärte, so hatte er die Zustimmung des Publikums bei Weitem nicht in dem Grade für sich, als Hasse's Urtheil mit der Welt übereinstimmte. In der

Behandlung des Recitativs, was das Deklamatorische überhaupt angeht, und in einer neu hinzugegebenen, wesentlichen Instrumentalbegleitung derselben konnte sich der geniale Mann um so eher auszeichnen, da er die beste Anleitung hiezu als Schüler des Carissimi erhalten hatte, von welchem die mit übertriebenen Lobsprüchen höchst freigebigen Italiener sogar behaupteten, er sey der Erfinder des Recitativs, womit am Ende nichts mehr u. nichts weniger gesagt seyn konnte, als Carissimi habe es wesentlich und besonders im Deklamatorischen verbessert. Sein Schüler Al. Scarlatti hob die Anmuth des italienischen Gesanges wirklich bedeutend; die Formen des Recitativs und der Arie wurden von ihm bestens gesondert und veredelt, so daß ein natürlicher Melodienfluß und ein frischer Ausdruck mit einander Hand in Hand gingen. Weniger mag darauf ankommen, ob er wirklich der Erste war, der das da capo in den Arien einführte, oder nicht; genug, es wird ihm nicht blos nachgerühmt, sondern es kam auch seit seiner Zeit in die Mode, die Arien mit da capo zu versorgen. Hatte auch Corelli die Instrumentalmusik weniger gehoben als Al. Scarlatti den Gesang, so bleibt Corelli's Name doch immer gleichfalls ein sehr ehrenwerther jener glänzenden Zeit. Unter allen Opern Al. Scarlatti's, deren er 109 geschrieben haben soll, wird „Principessa fedele", 1724 gedruckt, für sein Hauptwerk gehalten. Ein anderer Beförderer der neueren Musik jener Zeit war Scarlatti's wichtigster Gegner, Francesco Durante, ein Mann von großem Einfluß, nicht allein durch seine Stellung als Direktor des Conservatoriums der Musik zu Neapel, sondern auch durch seine genaue Bekanntschaft mit der römischen Schule und durch geniale Thätigkeit (s. d.). Der Name der Scarlatti wurde unter Anderem der musikal., hauptsächlich jedoch der italienischen Welt auch dadurch lieb, weil sich diese Familie durch 3 Generationen hindurch, wenn auch in der dritten schon schwach, musikalisch wichtig erhielt. Al. Scarlatti hatte der Tonkunst noch dazu durch bedeutende Schüler genützt, unter denen der nennenswertheste und unstreitig größte Leonardo Leo ist, den Scarlatti selbst zu möglichst allseitiger Ausbildung in die römische Schule des Gasparini gesandt hatte. Was sein Hauptlehrer so eindringlich ins Volk herbeigeführt und auf eine nicht geringe Höhe gefördert hatte, das setzte Leo, besonders nachdem er Capellmeister des neapolitanischen Conservatoriums St. Onofrio geworden war, ruhmwürdig fort, so daß er als eines der größten Häupter angesehen werden muß, durch deren Thatkraft gleich nach 1700 die neue Periode der Tonkunst in Italien begann, welche die Wirksamkeit der Musik nicht mehr im Erhabenen und überhaupt im Großartigen, sondern vorzüglich im Schönen und Reizenden suchte und fand. Dieser naturgemäße Uebergang hatte jedoch noch so viel Achtung vor dem Alten, Kernhaften und Geordneten, daß man die Gesetze der Kunst nicht blos achtete, sondern auch das Gefällige nur in schlichten, gesangvollen und ausdruckreichen Melodien suchte. Das that man aus dem gewöhnlichen Grunde; man bemerkte die Vorliebe der Menge zum gefällig Ansprechenden und die Abnahme der Anhänglichkeit an das Gewohnte, und so richteten sich dann die Meisten, die in ihrer Zeit gelten wollten, nach der vorherrschenden Volksneigung; eine Geschichte, die immer wiederkehrt und die Veränderungen der menschlichen Dinge in Allem, was mit dem Geschmacke zusammenhängt, hauptsächlich trägt. Leo's Erziehung in der Kunst war eine andere gewesen und seine Achtung dafür war keineswegs gering; allein er wollte gelten und sahe kein anderes Mittel, als daß er sich klüglich in die Zeit schickte, damit sie ihn nicht als einen Halsstarrigen von sich weisen möchte. Am allermeisten that er dies mit höchst talentvoller Beharrlichkeit in seinen Opern, weniger in seinen Kirchenwerken,

in denen das Wissenschaftliche nicht selten bei stets reiner Harmonie und sehr fließender Stimmführung ohne alle Pedanterie durchblickt. Leo wirkte in Segen bis 1745. In dieser Zeit war die Liebe der Italiener zu ihrer neuern Gestaltung der im Melodischen vorzüglich verschönerten Musik so groß, daß dadurch auch eine sehr bedeutende Anzahl Componisten und noch mehr Sänger hervorgerufen wurde. Die ersten bequemten sich größtentheils den Anforderungen der Zeit, haben daher schon damals so viel Uebereinstimmendes, daß viele auch der guten Componisten sich nur durch wenige eigenthümliche Züge unterscheiden, weshalb wir nur die ausgezeichnetsten in unserer Uebersicht anzuführen nöthig haben, ohne daß dadurch eine wesentliche Lücke entstehen kann. Die Sänger hingegen fingen schon damals an, eine gewisse Gewalt über die Componisten sich anzumaßen, fanden aber doch so kräftigen Widerstand, besonders von dem lebensstarken Leo, daß sie noch in Respect gehalten wurden, was länger gedauert haben würde, wären die Componisten der nächsten Folge nicht selbst zu ehrsüchtig und dadurch zu abhängig geworden. Jomelli selbst ist von dieser der Kunst überall nachtheiligen Sucht nicht frei zu sprechen; so sehr ihm auch Originelles beiwohnte, so war doch seine jungendliche Krankheit, die ihn antrieb, dem Durante und Leo aus der Schule zu laufen, ehe es Zeit war, noch größer. Aus beiden Eigenschaften erklärte sich sein Glück und seine Lebensverlegenheiten, bis er nach Stuttgart kam und zu dem italienisch Angenehmen der Melodie noch etwas mehr Harmonie und stärkere Instrumentalbegleitung fügte. Das Alles sprach nach seiner Rückkehr ins Vaterland so wenig an, daß selbst ein Piccini über ihn gestellt wurde, so übertrieben ihn auch nach seinem Tode derselbe Piccini pries. Eben so wenig konnte durch den zwar liebenswürdigen, aber schwächlichen Pergolesi (s. daselbst), noch weniger durch Duni die eigentliche Kunst gefördert werden, so Schönes auch Pergolesi leistete und so hoch es anerkannt wurde. Kräftiger, größer und einflußreicher stand zwar Francesco Feo, glücklich als Operncomponist und nicht selten wahrhaft meisterlich im Kirchlichen; aber so sehr er auch zu den ächten Meistern der Kunst gezählt werden muß, so großen Vortheil er auch der neapolitanischen Schule brachte, den Strom der Volksneigung dämmt keines Menschen Hand. Im Grunde waren es nur die ausgezeichneten Köpfe, die ihn anerkannten; die Menge sprach ihnen freilich nach, aber im Innern blieb sie kalt gegen das Größte, was Feo brachte und hing ihren Liebhabereien an, wie gewöhnlich. Es ist auffallend, daß uns über ihn nicht einmal eine vollständige Lebensbeschreibung hinterlassen worden ist, während man viel geringere, aber der Volksneigung schmeichelnde Männer ganz anders beachtete. Ganz anders sprach sich z. B. das Entzücken der Hörer über den eben so talentvollen als leichtfertigen Leonardo da Vinci aus, der schon in seinem 20. Jahre 1725 in Venedig mit seiner Oper „Ifigenia in Tauride" das größte Aufsehen erregte, dessen früher Tod 1733 zur Fabel einer Vergiftung Veranlassung gab. Sogar der später so beliebte Nicolo Porpora wurde Anfangs von ihm verdunkelt, wenn auch nicht lange. Dieser Porpora, der 1729 als Capellmeister nach Dresden berufen und durch Hasse's Einfluß 1731 wieder nach Italien zurückzuwandern gedrängt wurde, wird uns durch seine Singschule, die er in Neapel stiftete, merkwürdig. Hier wurde nun auf immer größere Geläufigkeit der Stimme, auf glänzende Passagen und überhaupt auf reiche Ausschmückung des Gesanges vorzüglich hingearbeitet, immer jedoch so, daß schöner Ton als Hauptsache behandelt wurde. Konnte man indeß Porporas Anstrengungen nicht geradehin tadeln, da er zum Aechten eines guten Gesanges nur den bewundernswürdigsten

Schmuck hinzufügte, so mußte doch bald in einem Lande, wo die Musik so sehr Volksangelegenheit geworden war, daß es darin Ruhm und glänzende Versorgung ihrer Landessöhne nicht minder als Sinnenlust sahe, das blos äußerlich Schmückende die Oberhand über das Reelle der Kunst und noch weit mehr des innern Lebens gewinnen. Porpora hatte unter Andern drei Sänger gebildet, deren 2 als Sterne erster Größe leuchteten und von einem außerordentlichen Glücke des Reichthums noch höher gehoben wurden. Der erste war Farinelli und der zweite Caffarelli. Wir haben nicht nöthig etwas hinzuzusetzen, um es begreiflich zu finden, daß eine glänzende Singekunst in Italien für das Höchste gehalten werden mußte. England, Frankreich, Spanien schätzten nichts höher als italienischen Gesang und machten die Castraten reich. Wie hätte Deutschland, das immer für das Ausland eingenommene, zurückbleiben können? Nun hatte vollends Porpora noch den Sänger Hubert gebildet, der in Berlin mit seinen ungeheuren Schnellläufern den größten Enthusiasmus erregte und vom erstaunten Volke zu Ehren seines Lehrers Porporino genannt wurde. Von jetzt an war an keine Zügelung mehr zu denken. Die Menge wollte immer durch neues Erstaunen in Bewegung oder noch lieber in Erschütterung gesetzt seyn; die Kinder Italiens sahen, was für ein großer Mann ein rechter Kunstsänger sey und wie es ihm Geld regnete. Die Singschulen vermehrten sich außerordentlich, wurden alle voll, und was recht frei und erstaunlich mit den Tönen galoppiren konnte, holte sich seinen Lohn im Auslande. Die Fürsten verlangten nur nach italienischen Trillern und Melodien, die auch in der That die Sinne so angenehm umgaukelten, daß selbst ein Hasse und ein Graun nichts Köstlicheres kannten, als italienischen Kunstgesang. Aber das Recht der Natur hatte sich schon vielfach beugen müssen unter die Gewalt der Mode, die immer heroischer wurde, je weniger Verstand und tiefes Gefühl in ihr lebte. Die Volksneigung hatte sich auf den Thron gesetzt, vom augenblicklichen Gefallen hing Alles ab; von Regel, Grundsatz, Gesetz war nicht mehr die Rede, auch nicht von stiller, inniger Freude, sondern von Erstaunen und von Berauschung. Da trat der deutsche Gluck ein und verlangte nichts Geringeres, als das grundlose Regiment sinnlicher Ueberspannung und Willkühr zu stürzen und das Recht der bessern Natur wieder geltend zu machen; Verstand und Gefühl sollten ohne Ueberkünstelung und zu überhäuften Flitter von Neuem herrschen. Was und wie es Gluck that, gehört nicht hieher; wohl aber, daß es besonders für Italien zu viel war. Zu tief war man dort in das äußerlich Spielende der Operei bereits versunken, als daß die apenninische Halbinsel an Gluckscher Einfachheit hätte Wohlgefallen finden können. Italien hat unter allen Ländern von dieser Reform der Oper das Allerwenigste, im Grunde gar nichts gehabt, was ihm davon zu Gute gekommen wäre. Die Sänger beherrschten hier die Componisten und das Volk die Sänger. Man that, was die Menge wollte, und damit gut. Man durchlief alle Aeußerlichkeiten, um zu reizen. Seit Lampugnanis Zeiten (1736) war zu den Läufen, Sprüngen und Schnörkeln der Sänger schon ein nichtssagender Instrumentenlärm gekommen, der jedoch um der dauernden Herrschaft der Sänger willen noch nicht überall bestehen, und ganz festen Fuß fassen konnte. Zu den schon genannten Männern, die in Italien und somit auch im Auslande für eine Zeitlang Glück machten, muß noch Guiseppe Sarti genannt werden, welcher, von Copenhagen zurückkehrend und in Venedig am Conservatorium della pieta angestellt, so sehr in Aufnahme kam, daß alle Theater Italiens nur von ihm neue Werke begehrten, denn das Volk nannte seine Opern nur „Musik aus einer andern Welt."

Nach seiner gerühmtesten Oper, 1781 geschrieben, „Giulio Sabino", erhob man ihn zum Capellmeister des Domes in Mailand 1782. Diese Musik aus einer andern Welt hatte zwar allerdings, wie seine meisten übrigen Opern, für die Sänger recht dankbare Melodien, war aber übrigens so leer an Harmonie und so charakterlos als alle andern Werke der Art, die Italien seinen Verehrern schenkte. Allein der Klingklang hatte sein Gutes für die Hörer, die sich dadurch sehr willkommen unterhalten fühlten und eben weiter nichts verlangten, für die Sänger, die ohne viel Mühe glänzten, reich applaudirt und bezahlt wurden, und für die Componisten, denen man gleichfalls Weihrauch und Geld streuete. Sarti hatte die Ehre 1784 nach Petersburg berufen zu werden, wo er die schönsten Knalleffecte anzubringen Gelegenheit fand. Nach der Erstürmung von Otschacow ließ er bei der Aufführung seines Te Deum zur Musik die am Schloßhofe aufgestellten Kanonen an gehörig bezeichneten Stellen abbrennen. Bei allen Verirrungen und Aeußerlichkeiten muß man hingegen dennoch der damaligen italienischen Oper noch manches ausgezeichnet Gute, wenigstens im Betracht ihrer Hauptcomponisten und in Hinsicht auf die Kunst ihrer Sänger, zuschreiben. Das melodisch Angenehme, das leicht Zierliche und gesangvoll Eingängliche herrschte noch immer vor. Der vorzüglichste Mann unter einem Haufen, denn Componisten und Sänger wuchsen in Italien wie Pilze, war Giov. Paesiello, der sich zum Lieblinge der italienischen Nation und deshalb auch des Auslandes erhob schon von 1765 an, sowohl in komischen als in ernsten Opern als Begünstigter glänzend, namentlich war es im Komischen „il Barbiere di Sevilla" und im Ernsten „Antigone", die als Hauptwerke berühmt wurden. Als einen der letzten Genien Italiens ist noch Domenico Cimarosa zu nennen, dessen „Matrimonio segreto" 1791 in Wien geschrieben wurde, lange ergötzte und überall mit Vergnügen aufgenommen wurde. Es gehört aber von Seiten der Darsteller das Spiel dazu, das damals noch nicht eine solche Seltenheit war, als jetzt, wo Alles, was zum Schönen gehört, zu bedeutend heruntergebracht worden ist. Es wäre unnütz, noch mehrere Namen aus jener entschwundenen Periode des Schönen im Gewande des Zierlichen aufzuzeichnen, was sehr leicht geschehen könnte. Allerdings würden wir noch Salieri nennen, wenn er, der in Wien von deutschen Meistern gebildete und für Deutsche schreibende, seinem Geburtslande als Künstler angehörte. Wir würden noch Cherubini zu nennen haben, wenn ihn Italien nicht selbst ausgestoßen und ihn zu gelehrt, d. h. zu trocken gehalten hätte. Ohne in Italien nur einigen Beifall erhalten zu können, wandte er sich an das Ausland und gehört ihm auch in seiner Compositionsweise an. Nicht anders verhält es sich mit Spontini. Seitdem er in Paris und in Deutschland mit seiner „Vestalin" verdientes Glück machte, kann er als Componist nicht mehr zu den Italienern gerechnet werden. Daß Rossini eine höchst merkwürdige Revolution zu den Zeiten der Revolution im Opernwesen überhaupt, nicht blos Italiens, bewirkte, wer weiß es nicht? Rossini fand aber seine Zeit und vor Allem seine Landsleute bereits sehr heruntergekommen, verstolzt und verwöhnt, so daß ihm nicht allein beizumessen ist, was er durch seine Ueppigkeiten verschuldete. Man frage nicht, wem die größte Schuld anzurechnen ist, ob dem verwöhnten Volke, ob den Sängern oder den Componisten Italiens? Genug, sie theilen sie alle 3 unter sich. Man hatte sich gewöhnt, die Musik für nichts weiter als einen Sinnenreiz zu halten, fand in der Auszeichnung, die den Italienern lange genug gezollt worden war, nicht nur dem italienischen Ehrgeize geschmeichelt, sondern sah auch die Tonkunst als ein glückliches Mittel an, seine Landeskinder ehrenvoll zu nähren, zu

bereichern und fremdes Geld ins Land zu ziehen. Deshalb wurde stark kastrirt nach Möglichkeit; deshalb entstanden Gesangsschulen über Gesangsschulen, die ganze Sängerarmeen in die weite Welt schickten. Eine der ausgezeichnetsten, die Singschule zu Neapel, ist schon genannt worden. Eine andere unter namenlosen wurde zu Bologna von dem Castraten Franc. Antonio Pistocchi gegründet gleich nach dem Beginne des 18ten Jahrhunderts. Diese Schule zu Bologna hat die Ehre, die vorzüglichste und in mancher Hinsicht mit vollem Rechte genannt zu werden. Während Pistocchi von Vielen als der wahre Vater des schönen Kunstgesanges gepriesen wird, giebt es Andere, die ihn geradehin den Verderber des einfachen und natürlichen Gesanges schmähen. Unterdessen hat er doch den als Sänger und Gesanglehrer berühmten Bernacchi gebildet, dessen Methode noch jetzt alle Beachtung verdient; wurde er auch seiner ungeheuren Schnellpassagen wegen, die ihm nicht leicht ein Anderer nachmachte, selbst Pasi nicht, der zweite ausgezeichnete Schüler Pistocchis, so kann Bernacchi doch nicht deshalb allein der König der Sänger genannt werden. Bis dahin hatten sich Italiens Singschulen immer stärker vermehrt und zur natürlichen Ausbildung der Stimme immer mehr eine künstliche in bewundernswürdigen Bravouren hinzugethan. Seit der Mitte des 17ten Jahrhunderts und noch etwas früher mußten alle Höfe Deutschlands, die Hauptstädte Englands und Frankreichs ꝛc. italienische Sänger haben, die sich nicht gering bezahlen ließen. In Deutschland hat dies zuerst aufgehört; die letzte italienische Sängergesellschaft bestand in Dresden bis Ostern 1832 unter dem Capellmeister Morlacchi. Paris und London haben noch jetzt ihre ital. Theater; Spanien holt sich gleichfalls noch Hülfe aus Italien, ja ganze Sängergesellschaften schiffen über das Meer nach Amerika. Kein Wunder, wenn die Singschulen der Italiener noch immer blühen und stark besucht sind. Dennoch sind sie auch hierin nicht mehr, was sie gewesen sind; am wenigsten können sie jetzt noch die Einzigen genannt werden, die Sterne erster Größe hervorbringen. Viele in Deutschland haben sich bereits seit der Dem. Häser den ital. Sängern an die Seite gestellt; ja sie übertroffen; selbst England und Frankreich hat solche aufzuweisen, die gleich den Deutschen in Italien selbst Furore machen. Im Allgemeinen klagt man seit Jahren hauptsächlich in Italien, daß die Schreimanier anstatt eines zierlichen Gesanges überhand genommen hat. Daran sind jedoch die Gesangschulen nicht schuld, sondern die neuen Compositionserzeugnisse, die seit Rossinis Theaterrevolution in den Opern sich immer verderblicher festgesetzt haben. Der Epoche — machende, überall fast vergötterte Rossini trat in einer schon gesunkenen Zeit auf. Das südlich reizende Sinnesleben, die Ungezwungenheit äußerlicher, aber zierlicher Lust, zur muntern Beweglichkeit anständig natürlicher Heiterkeit war schon zu stark in bloßen Ohrenkitzel umgewandelt worden; eine innige Rücksicht gab es kaum mehr, wohl dafür einen Heishunger nach Neuem, weil man von den vielen Gewöhnlichkeiten in der Kunst abgemattet worden war. Dazu drückte das Leben selbst, nicht blos im Politischen, mit doppelter Gewalt, die man wenigstens im Theater vergessen wollte. Da sann der eben so talentvolle, ja genial begabte, als leichtfertige und genußsüchtige Rossini auf solche Opernreize, die der Menge genug thaten. Was er bewirkte und wie sehr er sich zum Lieblinge der Zeit in allen Ländern, auf allen Theatern mindestens 20 Jahre lang erhob und erhielt, weiß Jeder aus Erfahrung oder mag es unter dem Namen dieses viel begabten Mannes nachlesen. Jetzt, seit einigen Jahren, ruht und genießt er die goldenen Früchte seiner lustigen Thätigkeit, wohl noch kleine Gesänge, nur nicht mehr Opern schreibend, woran er sehr wohl thut. Wel-

ches Volk der Nachahmer er unter der Unzahl ital. sogenannter Meister hervorgerufen hat, ist gleichfalls hinlänglich bekannt. Wer aber eine vollständige kurze und treue Geschichte des Opernwesens neuester Zeit in Italien, wenigstens durch 25 Jahre bis auf die letzten Tage gehende Geschichte, übersichtlich, nicht nur das ganze Heer der neuesten Componisten, sondern auch der Sänger und der Theater lesen will, dem verweise ich auf die Leipz. allgem. musikal. Ztg., in welcher sie aus den ersten Quellen und vollständig allein zu finden ist. Wer aber aus der früheren Zeit eine Menge Namen von Sängern, Theaterdichtern und Componisten überblicken mag, der nehme Friedrich v. Blankenburgs Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste zur Hand. Nach Rossini und noch mit und unter ihm that sich in Italien Vinc. Bellini, geb. zu Catania am 3. Nov. 1802, hauptsächlich in Mailand hervor und erregte mit seinen ersten Opern „Pirata" und „Straniera" so großes Aufsehen, daß man ihn nicht blos in Italien für einen Reformator der gesunkenen Opernmusik ansahe und sehr sanguinische Hoffnungen auf ihn bauete. Zwei andere Opern, die jedoch schon keinen Fortschritt seiner Kunst und seines Talents bewiesen, machten bei dem Allen großes Glück, weil sie von den besten Sängerinnen gern vorgetragen wurden und noch werden; es sind die „Norma" und die „Sonnambula." Die übrigen seiner Opern sind gar nicht bedeutend, auch seine letzte nicht, die „Puritani." Die Hoffnungen verblichen schon bei dem Leben des Mannes, der mit Rossini nicht zu seinem Vortheile zusammen gestellt werden kann. Bellini starb ganz unerwartet schon am 24. Sept. 1835 bei Paris. Jetzt ist nun aller Glanz von Italien gewichen; immer tiefer ist es gesunken und nichts ist ihm übrig geblieben, als gedankenlose, kraft- und saftlose Klingelei, so daß es ein junger Ausländer für eine Strafe seiner Sünden ansehen kann, wenn er in Italien Musik studiren soll. Unter der ganzen Unzahl der neuen Theatercomponisten der Halbinsel, die zu hunderten anschießen und wieder der Nacht verfallen, sind folgende 3 die thätigsten: Donizetti, Mercadante und Ricci. Im kurz verwichenen Carneval dieses Jahres zu Mailand hat Mercadantes allerneueste Oper „il Giuramento" (das Buch nach Victor Hugo) bedeutendes Aufsehen gemacht, nach Berichten öffentlicher ital. Blätter, mit denen andere desselben Landes im geradesten Widerspruche sind. Unsere sehr guten Berichte aus Italien sagen nichts Rühmliches davon, wo das Weitere in Nr. 18. 1837 der Leipz. allgem. musikal. Ztg. unter dem Art. „Mailand" nachgelesen werden kann. — Was in dem schaulustigen Frankreich für die Oper gethan worden ist, mag nun übersichtlich folgen. Hier stoßen wir schon in dem für die Geschichte der Tonkunst überhaupt noch sehr dunkeln 13ten Jahrhunderte auf einen Mann, dessen Kunstthätigkeit und Art derselben uns erst vor Kurzem näher bekannt geworden ist. Es ist der Trouvère (Troubadour) Adam de la Hale (oder Halle), von dem wir unter seinen Namen bereits das Wichtigste mittheilten. Unter dem Gefolge des Grafen von Artois hatte er sich zu Carl von Anjou an den Hof zu Neapel begeben, wo er 1286 oder 1287 gestorben zu seyn scheint. Außer mehrern 3stimmigen Liedern und Motetten hat er auch mehrere Spiele verfaßt, die sich mindestens den Opern nähern und als Vorläufer der spätern anzusehen sind. Eins dieser Spiele (jeu) führt den Titel „la fenillée" (die Laute); ein anderes „Robin et Marion", was uns ausführlich beschrieben worden ist. Es ist in Scenen abgetheilt und der Dialog, noch nicht Recitativ, wechselt mit Gesängen, welche in kleinen Arietten, Couplets und dialogirten Duetten bestehen. Im Rhythmischen haben sie schon etwas Frisches und von der in den Kirchen herrschenden Psalmodie sehr Abweichendes, was damals unter dem

Volke schon sehr beliebt und weit mehr verbreitet gewesen seyn mag, als man bisher gemeint hat. Darauf dürften sich wohl hauptsächlich die vielen Klagen der Geistlichen jener Zeiten über Verzärtelung und Verweltlichung der Musik beziehen. Höchst wahrscheinlich hat es damals schon viele solcher Spiele und noch mehrere solcher Volksgesänge gegeben, die den Geistlichen ein Aergerniß waren und so wenig als möglich verbreitet wurden. Im Staube der Bibliotheken ruhen gewiß noch manche solcher Belustigungsspiele, deren Auffindung wünschenswerth wäre. Im Harmonischen sind Adams Gesänge zwar noch nicht ausgezeichnet, aber sie beweisen doch, daß auch hierin bereits ein guter Anfang gemacht worden war. Beispiele solcher Compositionen findet man in der Leipziger allgem. musikal. Ztg. 1827 S. 219. (Vergl. 1828 S. 81) und 1837 S. 52. Man sieht auch daraus, daß die Oper viel früher eingeleitet wurde und schon in mancherlei Gestalt nicht ganz Unbedeutendes versucht worden war, ehe die Spiele mit Gesang den Namen Oper annahmen. Die mit Musik versehenen Vorstellungen der Mysterien, für welche ordentliche Theater erbaut wurden, namentlich in Paris, übergehen wir hier als schon erwähnt. Die französischen Ballets aber, in welchen seit 1607 mit dem Tanze der Dialog und das gesungene Recitativ abwechselten, mögen erwähnt werden, ob sie gleich, was die Kunst betrifft, sehr nichtig, ja geschmacklos und ohne alle Ordnung waren. Auch diese Ballets wurden erst von einem Italiener Baltasarini in Einigem verbessert. Dennoch wirkte das Gesungene am schlechtesten dabei. Der Glanz der Darstellung war das Beste daran. Als aber die Oper in Italien ganz besonders zum Vermählungsfeste des franz. Königs Heinrichs IV. den Höfen und Städten etwas überaus Anziehendes geworden war, wurde sie vom allbekannten Minister Mazarin auch nach Paris verpflanzt. Das erste ital. Theater wurde von diesem höchst einflußreichen Italiener in Paris 1645 mit der komischen Oper „Finta pazzia" von Strozzi eröffnet; 1647 machte bereits die Oper „Orpheus" von Zarlino auf die Franzosen so großen Eindruck, daß man sich nicht blos in den äußerlichen Einrichtungen des Bühnenwesens sondern auch in der Musikart so viel als möglich an die Italiener anschloß und sie völlig nachahmte. So wurde also gleich Anfangs die franz. Opernmusik italienisirt. Der erste Franzos, welcher nach italienischem Geschmacke die damals beliebten Schäferspiele musikalisch bearbeitete und mit Glück auf die Bühne brachte, war der Organist und Concertmeister der Königin Mutter Cambert, dessen „Ariadne" 1659 zuerst durchdrang, so daß er sich mit dem Dichter Perrin verband und dem dramatischen Fache sich ganz hingab. Lully verdrängte ihn 1672, so daß er im folgenden Jahre nach London ging, wo er mit seinen Pastoralen außerordentlich gefiel und 1674 Obercapellmeister des Hofes, aber auch dort von den Cabalen der Italiener bald zu Tode geärgert wurde (1677). Die Italiener hatten es dennoch gleich in den ersten Zeiten ihrer Operngewalt darauf angelegt, sich überall Herrschaft und Gewinn zu sichern. Der verschlagene und talentvolle Lully, der sich in die Gunst des eben so stolzen als frivolen Hofes am meisten durch sein glückliches Talent, komische Scenen zu improvisiren, gesetzt hatte, benutzte Alles, um sich bei den Franzosen beliebt zu machen, vorzüglich ihre Volksmelodien, die er auf eigens dazu angestellten Reisen sammelte; vereinigte mit den Violinen die Blas- und Schlag-Instrumente und schaffte Tänzerinnen auf das Theater, wo bisher nur Knaben erschienen waren. Wie dies die Franzosen entzückte, weiß man. L. erwarb sich mit seinen 19 Opern Vermögen, Titel und Weihrauch sonder Gleichen, und die übermüthigen Franzosen waren so stolz auf ihn, daß sie es sogar aushielten, an seinen Werken bei-

nahe 100 Jahre lang bis auf Gluck Vergnügen zu finden. Das giebt aber den offenbarsten Beweis, daß die Franzosen in dieser langen Zeit in der Opernmusik auch nicht die geringsten Fortschritte machten, sie hätten sonst die Lust an Lully's schwerfälligem Gesange, der immer noch viel von der alten Psalmodie an sich trug, so lange nicht einmal mit Erfolg erheucheln können. War auch Lullys Instrumental etwas besser als sein Gesang, so waren doch in diesem Zeitraume unter andern Völkern bedeutende Verbesserungen gemacht worden, die also in Frankreich auch fehlten. In den Bearbeitungen der Operntexte zeichneten sie sich besser aus, am meisten Phil. Quinault, dessen Wunderopern so artige Verse hatten, daß ihn die Franzosen über Metastasio setzten. Freilich wohl fehlte dem Ganzen oft ein guter Zusammenhang, so daß Boileau den Dichter sogar deshalb lächerlich machte; allein das unangenehm Musikalische und Opernmäßige seiner Texte machte doch vom Theater aus eine erwünschte Wirkung, fand auch selbst im Auslande Antheil und hatte sogar einigen Einfluß auf Italien (st. 1688). Unter den franz. Componisten einer im Grunde armen Zeit Frankreichs that sich der als Theoretiker gerühmte, aber selbst als solcher überschätzte Jean Bapt. Rameau hervor. Die Franzosen waren von seinen theatralischen Werken entzückt, allein die übrigen Nationen wollten in ihr Entzücken doch nicht recht eingehen; seine Zeit der Geltung ging daher bald vorüber. An Namen französischer Theatercomponisten fehlt es allerdings gar nicht; was helfen aber ganze Reihen derselben, wenn nichts von Bedeutung von ihnen gesagt werden kann? Etwas rein Eigenthümliches oder Kunstförderndes vermögen wir der ganzen langen Zeit nicht abzugewinnen. Wir wenden uns daher sogleich zu einem ihrer berühmtesten, zu Gretry, der 1743 zu Lüttich geboren und nicht in Frankreich, sondern in Italien musikalisch gebildet worden war, auch dort sich bereits Ruhm erworben hatte, ehe ihn seine Gesundheitszustände nöthigten, nach Genf und von da nach Paris zu gehen (1766). Bis in das zweite Jahr seines dortigen Aufenthaltes hatte man ihn ganz unbemerkt gelassen, als ihm, schon im Begriffe wieder abzureisen, Marmontel seinen „Huron" anvertrauete, dessen Composition 1768 mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen wurde. Seitdem schwang er sich zum Lieblinge der Franzosen auf, so daß 29 seiner Opern in Partitur zu Paris herausgegeben worden sind. Das Ausland nahm den lebhaftesten Antheil an dem Entzücken Frankreichs und gab seine Opern oft in allerlei Uebersetzungen. Nur kann Niemand sagen, daß Gretry's dramatische Lieblinge eigentlich französische Arbeiten sind, vielmehr sind es italienische, für die Franzosen zugestutzt. Es ist also hierin von einer französischen Schule gar nicht die Rede; die beliebte, damals gewöhnliche italienische Weise, die nun verklungen ist, machte diese Opern beliebt. Den nächsten und gewaltigen Anstoß im Fache der Opern gab nun in Paris abermals ein Ausländer; es war der deutsche Gluck, welcher seine eigenthümlich von den herrschend Italienischen völlig abweichende Musik dem Idiom der französischen Sprache höchst glücklich anzupassen wußte. 1774 war es endlich dem unermüdlichen Manne, der keine Anstrengungen und Ränke scheuete, gelungen und zwar durch den Beistand der Königin, ohne welche das Unternehmen doch wohl nicht durchgegangen wäre, seine von Boilli de Roulet gedichtete „Iphigenie in Aulide" zur Vorstellung zu bringen. Welchen Eingang diese Oper fand, dies beweist die Erbitterung der Freunde des Piccini, also wieder eines Ausländers, der bis dahin in Paris sehr großes Glück gemacht hatte. Es entstanden 2 gewaltige Partheien, die es an Streitschriften so wenig fehlen ließen, daß der Hofbuchhändler Trattner in Wien aus den von Frdr. Just. Riedel gesammelten

Aufsätzen ein ganzes Buch schon 1775 unter dem Titel: „Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck" erscheinen lassen konnte. Darüber hat sich Forkel in seiner musikal. kritischen Bibliothek im 1. Bde. S. 53—210 weitläuftig ausgesprochen. Forkel zählte sich zu Glucks Gegnern. Alles Gegenreden wollte jedoch nicht verfangen und die genannte Oper wurde nicht blos in Paris gegen 200 Male bei stets gefülltem Hause gegeben, sondern sie lief auch zu andern Theatern, die im Stande waren, sie zur Darstellung zu bringen. Das Uebrige von Glucks Werken und Schicksalen gehört nicht hierher, nur die Bemerkung, daß Glucks Musikart, so groß auch der Enthusiasmus für sie war und bei den Gebildeten noch ist, weder in Frankreich noch in Deutschland eine eigene Schule bilden konnte. Gluck hatte ein großes Zwischenregiment in der Oper geführt, blieb aber ohne bestimmten Nachfolger, und die gewöhnlichere, mehr im Gesange mit Figuren aller Art zum Glanze der Sänger geschmückte Oper, behielt im Grunde die Oberhand. Neben Glucks großartigen Schöpfungen wurden als gefällige Erscheinungen Gossec's muntere Arbeiten (aus Hennegau gebürtig, also wieder kein eigentlicher Franzos) gern gehört. Bis hierher hatte sich demnach, außer Rameau, und dieser nur für seine Landsleute, in der Oper kein Franzos wahrhaft hervorgethan. Dennoch wagten es die Franzosen mit den Italienern in diesem Punkte um den Vorrang zu streiten, worüber man sich des Lächelns kaum enthalten kann. Wenn es die vielen Namen von franz. Operncomponisten thun könnten, die man in la Borde Essai sur la Musique, im III. Bde. S. 375 verzeichnet liest, so möchte der Streit schon einigen Grund haben, wäre nur etwas ächt national Französisches von Bedeutung darunter, das auch im Auslande sich auf längere Zeit Achtung erworben hätte. Gleich nach dieser denkwürdigen Zeit war es abermals ein Fremder, der schon genannte in Italien geborne und verstoßene, deutsch gebildete Cherubini, der die Oper zu Paris hob, dessen Ruhm seit 1787 beim Erscheinen seiner großartigen „Lodoisca" die Länder erfüllte. Dennoch war es eigentlich nur sein „Wasserträger", der die Franzosen entzückte; seine übrigen Opern wurden zwar zum Theil von den Parisern gerühmt, aber nicht wirklich genossen; im Grunde hatten sie nur Ehrfurcht vor dieser Art Musik, im Herzen tönte sie so wenig wieder, mit Ausnahme des Wasserträgers, daß sich endlich der hochgepriesene Cherubini aus Mangel an Theilnahme an der Oper ganz zurückzog und sich auf Kirchenwerke warf, die im italienisch französischen Geschmacke mit Deutschthümlichem vermischt zwar wirksam und von den Meisten geschätzt sind, doch aber das Bunte und Gemischte zu stark zur Schau tragen, was uns bei Anhörung derselben zu keinem tief frommen Gefühle kommen läßt. In Paris als Lehrer und Director am Conservatorium der Musik festgehalten, trat der Greis noch mit seinem „Ali-Baba" hervor, welcher aber in Paris nach wenigen Jahren schon wieder zur Ruhe gekommen ist und nur in Deutschland noch hin und wieder zur Aufführung gelangt. Erst in der neuern Zeit haben einige Franzosen sich in der Oper hervorgethan, aber keineswegs so, daß man von einer besondern französischen Schule sprechen könnte, was nämlich die Musik anlangt. Nur in den Romanzen tritt deutlich ein Nationaleigenthum hervor, das dem Ganzen oft genug einen besondern Reiz giebt. Das Declamirte in der Musik zu franz. Worten gehört im Grunde der Sprache, die dergestalt darauf dringt, daß es auch jeder talentvolle Fremde thut, welcher, mit der Sprache vertraut, zu ihrem Idiom Töne setzt. Die besten unter ihnen bringen es nur zu einem gefälligen, lebhaften Style mehr der Operette als der Oper, worin sich z. B. Boieldieu, seit 1797 Pianoforte-Lehrer des Conservatoriums, auszeichnete;

er hat die meisten Operetten der Saint Just sehr eingänglich gemacht. Selten verleugnet Einer das italienische Grundelement der Oper und die meisten wurden durch italienische Bildung herangepflanzt, z. B. Charles Sim. Catel, aus dem Waadtlande, ein Schüler Sacchinis und einer der geschätztesten Componisten Frankreichs, welcher 1830 zu Paris starb. Man wählte Paer an seine Stelle, abermals ein Ausländer. Dasselbe wiederholt sich an Spontini, dem Schüler Cimarosas und dem Geiste nach Glucks. Nachdem er sich in Italien als Jüngling mit komischen Opern versucht hatte, die nicht ohne Gunst aufgenommen worden waren, mehrere von etwa 16 Opernwerken sogar überaus beifällig, wandte er sich 1804 nach Paris, wo er in den ersten Jahren seinem italienischen Style komischer Opern mit wechselndem Glücke treu blieb, bis seine erste Oper „Milton" durchdrang und ihn dafür bestimmte. 1807 trat er mit unter die Preisbewerber und erhielt ihn durch seine „Vestalin." Nicht wenige geborne Franzosen schmäheten zwar auf die Preis-vertheilende Akademie und nannten Lesueur's „Barden" eine des Preises würdigere Oper; allein die Zeit hat längst über beide Theile entschieden; Lesueurs Barden sind vergessen, die Vestalin nicht. 1809 wurde auf dem Kaiserl. Hoftheater „Ferdinand Cortez" mit Beifall, doch nicht mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen. 1817 hatte ihm Preußens Monarch die Generalmusikdirectorstelle in Berlin angetragen, die er gern übernahm, da die 1819 in Paris von ihm zur Aufführung gebrachte „Olympia" nicht feurig genug begrüßt worden war. Unterdessen hatte seit 1791 in einer leichtern Opernart Mehul ganz besonders geglänzt, zunächst durch seine „Euphrosine" und 1799 noch mehr durch „Adrien." Das Jahr darauf wurde er Professor am Conservatorium der Musik und vermehrte die Liebe zu ihm durch seine „une Folie" 1802; sein überall anerkanntes Hauptwerk, das als eine der vorzüglichsten ächt franz. Opern gelten kann, ist „Joseph und seine Brüder" 1808. Das durch franz. Romanzenmusik besonders ausgezeichnete Werkchen wurde 1809 schon in Deutschland gegeben und oft wiederholt. Schließen wir diesem noch den Nicolo Isouard an, der freilich wieder kein Franzos ist und den der Krieg von seiner Insel mit nach Paris gebracht hatte, machen wir seine beiden beliebtesten Opern im angenehmen Style namhaft: „Andrillon" (Aschenbrödel) und „Joconde", welche 2 zuverlässig auch seine besten Arbeiten sind, so haben wir, wollen wir nicht auf leere Namen sehen, das Wissenswertheste vom Gange der so genannt franz. Oper, die sehr oft eine ausländische ist, nur mit Zuthat der französischen Romanzen und des Declamirenden, bis auf Rossinis glänzende Zeit erschöpft. Bei Rossinis Aeußerlichkeiten, dem Frivolen. Bravourgewaltigen, sinnlich Schlagenden und willkührlich Genialen das noch einmal so stark eingreift, wenn es zwischen unterhaltend Nichtigem unversehens wie ein gewappneter Mann hereinbricht, mußten seine Werke, im Bunde mit dem veränderten Volkscharakter und mit der meisterlichen Aufführung der italienischen Oper zu Paris, den ganzen musikal. Geschmack der Nation umwandeln. An die Stelle des heiter Sentimentalen und artig Lebhaften mußte die Liebe zum Gewaltigern und Ungebundenern treten, die schwankend vom Einen zum Andern greift, im Revolutionären und Wilden sich gefällt, was jedoch den Componisten der neuesten Zeit, sind sie wirklich Franzosen, bis hieher nur ein einziges Mal gelang, nämlich in der „Stummen von Portici" von D. F. E. Auber, welcher seitdem wohl noch wilder gepaukt, gelärmt und Accordhaufen bunt unter einander geschüttelt, aber im Grunde immer schlechtere Opern zusammen geschrieben hat. So versprach auch F. Herold Anfangs mehr, als er in der Folge leistete, und sein „Zampa oder die Marmorbraut"

hat ihn eben so wenig gehoben, als die andern der neuesten Componisten etwas Kunstächtes geliefert haben. Noch sind es schwankende Versuche, von denen sich aber in einer Uebersicht noch gar nichts sagen läßt. Der Mann aber, der durch seine Vermischung aller Style, durch Massen und Sinnesgewalt sich seit seinem „Robert der Teufel" zum Abgott der Franzosen emporgeschwungen und durch seine „Hugenotten" mit Scribe's Hülfe noch überboten hat, ist Meyerbeer, ist ein Deutscher. — Auch Deutschland empfing die Oper aus Italien, nur viel früher als jedes andere Land. Es hatten zwar auch in unserm Vaterlande schon lange vorher Singspiele geherrscht, aber sehr beachtenswerth waren sie nicht, am wenigsten in musikal. Hinsicht; es waren Volksunterhaltungen, die sich nicht einmal durch Pracht, noch weniger durch Kunst auszeichneten. Die Richtung der deutschen Tonkünstler war eine ganz andere; die Instrumentalmusik wurde schon damals mehr als in andern Ländern ausgebildet und die Componisten wandten allen Fleiß dem Dienste der Religion mit einer Innigkeit zu, die lange noch nicht gebührend geehrt und hervorgehoben worden ist. Erinnern wir nur an unsere Choräle und setzen wir hinzu, daß selbst die Melodien der Böhmischen Brüder erst von Deutschen harmonisirt worden sind, wodurch sie erst zu Kunstwerken wurden. Nachdem aber einmal in Italien die Oper mit Glanz eingeführt worden war, schenkten ihr die Deutschen auch alsbald alle Beachtung, wie in der Regel, und Martin Opitz war es, der eine für jene Zeiten recht gute deutsche Nachbildung der „Daphne" des Rinuccini bearbeitete und drucken ließ. Der Dresdner Capellmeister Schütz setzte sie in Musik und sie wurde zur Vermählungsfeier der Schwester des Churfürsten von Sachsen Georgs I., Marien Elenorens mit dem Landgrafen von Hessen Georg II. in Dresden wirklich aufgeführt. Die Beweise dafür habe ich in der Leipz. allgem. musik. Ztg. 1834 S. 837 zuerst aufgestellt, was um so nothwendiger war, da selbst R. G. Kiesewetter in seiner Geschichte der abendländischen Musik die Thatsache bezweifelte. Die Oper selbst als Compositionswerk unsers berühmten Schütz ist uns bis jetzt leider noch so unzugänglich, als es die italienische Daphne ist. Wir sind dadurch außer Stand gesetzt zu beurtheilen, wie weit sich der Deutsche gleich Anfangs im Opernfache von dem Italiener unterschied. Daß hingegen die Höfe von Sachsen, von Baiern und von Oestreich den Höfen Italiens an Pracht der Darstellungen nicht nachstanden, sondern sie sogar oft überboten, ist gewiß. Mit Bedauern müssen wir nur noch hinzufügen, daß die deutschen Fürsten nicht den geringsten Bedacht auf ihre einheimischen Künstler nahmen, keinen ermuthigten, vielmehr alle Neigung und Vorliebe dem Fremden angedeihen ließen. Die Liebe für die Italiener war vom Kaiser Leopold I. ausgegangen, welcher Dichter, Componisten und Sänger aus Italien kommen ließ und jährlich eine Summe von 44,000 Gulden für sie verwendete. Es wurde Sitte, nur ital. Opern für genießbar zu halten, und die kleinsten deutschen Höfe hielten es für eine Ehre oder für eine Nothwendigkeit, Italiener als Capellmeister und Sänger zu verschreiben. Diese Vorliebe war so auffallend, daß selbst Arteaga schon die Bemerkung macht: „Italien ist den Deutschen viel schuldig, weil es ital. Genies durch Unterstützung in den Stand gesetzt hat, ihre Talente auszubilden. Wenn es ja einmal einem genialen Deutschen gelang, die Aufmerksamkeit eines Großen so auf sich zu ziehen, daß man ihn unterstützte, so wollte man doch nie etwas Anderes von ihm, als daß er sich nach ital. Weise, ja nicht nach eigenthümlich deutscher bildete, nach Italien wanderte, um dann in seinen Theaterwerken die Italiener nachzuahmen, was er auch zu thun gezwungen war, wenn er an den Höfen irgend Glück machen wollte.

Theils aber hatte die Liebe zu theatralischen Singspielen auch unter dem Volke so weit um sich gegriffen, daß mehrere Städte anfingen, Theater zu errichten, z. B. Hamburg, Hannover, Braunschweig, Leipzig, Weißenfels, Breslau ꝛc.; theils wurden auch an den Hoftheatern zuweilen zwischen den Akten der ital. Opern kleine deutsche Zwischenspiele gegeben, um das Volk zu befriedigen. Das benutzten die deutschen Componisten und fingen an, selbstthätiger zu werden. Das größte Verdienst um die eigentlich deutsche Oper erwarb sich damals unstreitig Hamburg. Dort wurde von den unternehmenden Männern, Gerh. Schott (Rathsherr), Lutzens (Lt.) und J. Ad. Reinecke (Org.) 1678 ein eigenes Opernhaus erbaut. Es ist bemerkenswerth, daß die Bühne mit einem biblischen Stück „Adam und Eva" eröffnet wurde. Der Dichter desselben war der gekrönte Poet Richter und der Componist der Capellmeister Theil. Es war auch gleich Anfangs ein Ballettmeister mit angestellt worden, woraus sich ergiebt, daß man den Tanz in Opern nicht für überflüssig hielt. Darauf setzte der Capellmeister Strunck den „steigenden Sejan" und im folgenden Jahre „den fallenden Sejan." Die Capellmeister Frank und Förtsch brachten gleichfalls einige Opern, und die von Postel gedichtete „Ariadne" componirt vom Capellmeister Conradi machte 1691 großes Glück. 1693, in welchem Jahre auch Leipzig ein eigenes Operhaus erhielt, componirte der Hamburger Organist Bronner Postels „Echo und Narcissus." Hierbei merkt Mattheson: „Die neue Singart wurde eingeführt und mußten die ältesten Sänger Schüler werden." 1694 brachten 2 neue Componisten hier ihre Werke zu Gehör, Capellmeister Krieger „Wettstreit der Treue" und Capellmeister Reinhard Keyser „Basilius", gedichtet von Postel. Dieser Keyser, geb. zu Leipzig 1673, hatte bereits an seinem Geburtsorte mehrere Opern gesetzt, die mit Beifall gehört worden waren, weshalb er nach Braunschweig einen Ruf als Operncomponist erhalten hatte. Von 1694 an wirkte er in Hamburg mit solchem Glücke, daß ihn selbst Mattheson, welcher doch 1699 mit seinen „Plejaden" sich selbst unter die Operncomponisten stellte und nicht wenig ruhmbegierig und streitlustig war, in vielen seiner folgenden Opern alle Gerechtigkeit und großes Lob wiederfahren läßt. Besonders hebt Mattheson Keysers (oder Keisers) „Iphigenia", „Hercules" und „Hebe" ꝛc. hervor und belobt dessen außerordentliche Thätigkeit und Fruchtbarkeit. 1725 hatte Keyser schon 107 Opern und noch andere große Werke geschrieben. Man rühmte seine große Erfindungsgabe und fand seine Melodien besonders reizend, wobei er weit mehr als viele Andere originell deutsch sich zeigte. Seit 1706 componirte er viele Operndichtungen des vieler Sprachen mächtigen Dichters Feind, welcher die Sonderbarkeiten hatte, daß er in seinen übrigens ganz deutsch geschriebenen Operntexten die Arien in italienischer Sprache schrieb, weil er die noch holprigen deutschen Reime eben so unausstehlich fand, als den Harlekin, den er auch nicht leiden wollte. Wenn auch dieser Keyser, der 1739 starb, jetzt nicht mehr zu den öffentlichen Aufführungen in irgend einer seiner überaus zahlreichen Compositionen zu gebrauchen ist — wer von den alten Operncomponisten ist denn noch zu gebrauchen? — so gehört er doch zuverlässig zu den größten Förderern deutsch dramatischer Tonkunst, was auch so sehr anerkannt wurde, daß man ihn sogar dem so übertrieben belobten Lully nicht selten vorzog. Hasse nannte noch in seinem Alter diesen Keyser den größten Tonsetzer, der bis dahin auf der Welt gelebt habe. Rechnen wir auch, wie billig, der dankbaren Anhänglichkeit Hasse's an Keyser bei diesem Ausspruche etwas zu, so bleibt es doch immer höchst bedauerlich, daß selbst viele deutsche Schriftsteller über Musik ihn kaum geziemend würdigen;

aber unbegreiflich ist es, wenn es Deutsche giebt, die sich so wenig um ihre Landsleute kümmern, daß sie den hochverdienten nicht einmal kennen, dagegen das übertriebenste Lob, das irgend einmal einem Ausländer gezollt wurde, ohne alle Untersuchung sogleich abkopiren und noch dazu noch mehr überbieten, als es die fremden Uebertreiber selbst gethan haben. Dies ist eine erbärmliche Erbsünde, deren Teufel sich durch keine Taufe bannen lassen will. Unterdessen war auch der Capellmeister Händel in Hamburg mit seiner Oper „Almira" (ged. von Feustking) 1704 aufgetreten. Sonderbarer und auffallender Weise mußte es sich fügen, daß Reinh. Keyser zu dieser Oper Händels einen Epilog componirte, der den Titel hatte: „Der Genius von Europa." Im nächsten Jahre brachte Händel hier seinen „Nero" auf die Bühne ꝛc. Ob es nun für Händels Operncompositionen, denen er sich von seiner Jugend an und lange hin vorzugsweise zugewendet hatte, zu bedauern ist oder nicht, daß wir ihn seit 1708 in Italien finden, wo er in Florenz seine erste ital. Oper „Rodrigo" und 1709 in Venedig „Agrippina" aufführen ließ, läßt sich nicht sagen. Seine zweite italien. Oper erwarb sich aber so großen Beifall, daß sie 27 Vorstellungen hinter einander erlebte. Seitdem muß jedoch wenigstens bemerkt werden, daß Händel selbst über den italien. Operntypus sich geflissentlich zu erheben keine besonderen Anstrengungen spüren ließ. Mit einer Art von innerm Wohlgefallen blieb er vielmehr bei der geltenden Richtung der Zeit in diesem Fache stehen, auch dann, als er wieder in Deutschland und endlich in England wirkte. 1710 war er nämlich als Capellmeister an die Stelle Steffanis, eines sehr geachteten Operncomponisten jener Zeit, nach Hannover gekommen, wo er beliebt war. Von hier aus unternahm er bald einige Reisen nach London und schwang sich durch seinen nach italien. Art componirten „Rinaldo" schon jetzt zum Lieblinge einer Nation auf, die bereits der Opernweise Italiens sich völlig ergeben hatte. Seit 1713 blieb er, ohne eigentlichen Abschied in Hannover genommen zu haben, in London und schrieb hier 45 Opern, die lange Jahre mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurden, ohne daß man sagen könnte, Händel habe die Oper in ihrem innern Wesen höher gehoben. Und doch konnte ihn nur das Schicksal von dieser Laufbahn zurück auf eine andere werfen; was seinen übrigen hohen Verdiensten, die nur nicht hierher gehören, nicht das Geringste nimmt oder nehmen soll. Daß hingegen Händels Geist, der sich auch in seinen Opern nicht überall verleugnen konnte, selbst der Theatermusik mehr Vortheil brachte, als der ungeheuer viel componirende Georg Philipp Telemann es vermochte, welcher schon 1700 in Leipzig thätig eingriff, aber durch eine zu weit getriebene Vorliebe für Lully seinen bessern Geschmack verdarb, will bei allen Kenntnissen Telemanns nicht viel bedeuten. Um 1738, schreibt Mattheson, lagen die Opern in Hamburg darnieder. Damals hatte bereits Joh. Adolf Hasse, ein eben so glücklicher als unglücklicher Mann, großes Aufsehn erregt. Nachdem er in Braunschweig sein Talent versucht und die Oper „Antigonus" glücklich auf die Bühne gebracht hatte, begab er sich nach Neapel in die Schule des Nic. Porpora, war dort durch sein Clavierspiel so glücklich, den schon sehr bejahrten Aless. Scarlatti zum väterlichen Freund und Lehrer zu gewinnen. In Italien überaus beliebt geworden, so daß man ihn caro Sassone nannte, vermählt sogar mit der berühmten Faustina, konnte es kaum anders kommen, als daß Hasse fort und fort der italien. Musik in seinem Herzen huldigte und, so wie Graun, einer der namhaftesten Verbreiter derselben unter den Deutschen wurde. Uebrigens war es nicht nur die Zeit, in welcher die italien. Theatermusik an allen Höfen aller Länder die Hauptrolle spielte, sondern

sogar ein Recht dazu hatte. Als Capellmeister in Dresden, wo die berühmtesten Sänger und Sängerinnen Italiens sich hören ließen, erhielt er und seine Gattin einen Ruf nach London, wo 1733 sein „Artaserse" seinen Ruhm außerordentlich vermehrte, was freilich auch dem Umstande mit beigemessen werden muß, daß Händels Gegner durch diesen bereits berühmten Mann Händels Opern stürzen wollten, was ihnen auch gelang. Dennoch gefiel sich weder Hasse noch seine Gattin in London, so groß auch die Ehrenbezeugungen waren. Friedrich der Große zeichnete 1745 seinen „Arminio", der mit allen Tänzen im großen Opernhause aufgeführt werden mußte, sehr aus. So italienisch auch Hasses Melodien u. leicht fließende Harmonien sind, eben so ächt sind sie auch, so daß er den vorzüglichsten Italienern vollkommen an die Seite gesetzt werden kann. Dadurch schon hatte er seinen Landsleuten sehr viel genützt und würde es noch weit mehr gethan haben, wenn er zu seinen Compositionen für die Oper nicht lauter italien. Texte, namentlich fast alle von Metastasio, gewählt hätte, die bei dem deutschen Volke wenig Eingang finden konnten. Dennoch überragt er seine Vorbilder, die Italiener, weit an folgerechter Durchführung seines Gegenstandes und an einer gewissen innern Charakterkraft, welche, verbunden mit Fleiß, die besten deutschen Erzeugnisse vor Allem auszeichnen. Kann also auch Hasse nicht völlig für einen eigenthümlich deutscher Tonkunst abgeschlossen hingegebenen Componisten gehalten werden, so beurkundet er doch nicht allein die Vielseitigkeit der Deutschen und ihrer Gewandtheit, sich auch Fremdes anzueignen und noch zu veredeln, sondern er steht auch als Ehrenmann mit Graun in einer Periode hervorragend, seine Landsleute aufmunternd, da, wo alles ächt Deutsche in der Tonkunst von den Großen der Erde fast gänzlich verschmäht wurde, und nicht blos in der Musik, sondern auch in andern Künsten. Trifft es sich glücklicher Weise, wie hier in der Tonkunst, daß der Deutsche durch Zurücksetzungen aller Art genöthigt wird, will er im Streben nach Kunst und Wissen nicht ganz sich niederschlagen lassen, was jedoch noch nie der Fall war, ein fremdes Vorrecht der Natur, also etwas Gutes, was ihm im Grunde weniger eigen ist, sich anzueignen, so hebt er sich sicher durch ein solches ihm angethanes Unrecht in seiner Kraft doppelt empor. Das angenehm Melodische, das äußerlich Reizende ist es in der Regel, was er zur innern Kraft hinzubringen muß. Und eben das ist es, was jene in mancher Hinsicht schmähliche Zeit uns in feindlicher Stellung zu erkämpfen gezwungen hat. Hasse gehörte unter die Sieger jener Zeit und unter die Ermuthiger junger heranwachsender Kräfte unsers Vaterlandes, ja unter die Erheber unsers Ideals, dem zum bebarrlich Tiefen noch der den Menschen eben so nothwendige Reiz des äußerlich Grazienhaften hinzugefügt werden mußte, damit deutsche Innerlichkeit auch vom Auslande anerkannt werden konnte. Wer sich nicht in den nothwendigen Gang der Dinge schicken wollte oder konnte, mußte natürlich untergehen, ohne jemals wieder eine Auferstehung zu feiern. So sind denn auch in jener denkwürdigen Zeit nicht Wenige der Unsern, sonst hoch begabte, nur zu steife Talente völlig in die Nacht der Vergessenheit versunken, in welcher wir sie mit Bedauern müssen ruhen lassen. Macht sich aber jemals die Aeußerlichkeit der Fremden zu breit, geht sie von der schlichten Grazie angenehmer Natürlichkeit zu einem hochmüthigen Putz, zu ungemessener Prunksucht über und greift sie in solchem Uebermuthe den Deutschen zu plump und ungestüm ans Herz, so findet sich auch jederzeit eine deutsche Gewalt, die dem drohenden Unheil sich kühn entgegenwirft. Diese Kraft zeigte sich der Welt in Gluck, von dem wir schon gesprochen haben. Wir erinnern nun noch an Joh. Gottlieb Naumann, dessen Opern

eben nur seiner Zeit, aber dieser auch so ganz angehören, daß wir ihm um der Freude willen, die er unsern Vorältern brachte, auch für seine Opern, die nicht sein Höchstes geben, zu Dank verpflichtet bleiben. Seine „Cora" namentlich entzückte nicht allein Deutschland, sondern auch Dänemark und Schweden. An ihn schließen wir die Namen: Reichardt, J. Albr. Peter Schulz, Franz Anton Hoffmeister, Gyrowetz (der Augenarzt), Fesca (Cantemire, Omar und Leila, dieser Mann und der folgende sind ungerechter Weise vernachlässigt worden, als Operncomponist noch mehr Fesca), Zumsteeg ꝛc. Alle haben sich mehr oder weniger um die deutsche Oper Verdienste erworben. Die Italiener Salieri und Righini sind mit weit größerem Rechte ihrer Wirksamkeit wegen den Deutschen als ihren Landsleuten zuzuzählen, weshalb sie hier nicht undankbar vergessen werden dürfen. Namentlich ist Salieris „Axur" zu nennen. Peter Winter hat seinen Ruhm mit seinem „Unterbrochenen Opferfeste" wohl verdient, so wie Joseph Weigl durch seine „Schweizerfamilie", „das Waisenhaus", „der Bergsturz" und mehrere komische Opern. In den Meisterlichsten dieser deutschen Operngebilde lebt zu schöner Melodie, trefflicher Charakterzeichnung, reiner und bald tiefer, bald doch verständig wissenschaftlicher Harmonie und voller Instrumentation jene subjektive Eigenthümlichkeit der jedesmaligen Meister, die zu dem Objectiven des nothwendig Gehaltigen den besondern Farbenton mischt, der die einzelnen Meister durch verschiedenartiges Colorit und vorherrschende Grundstimmung, die sich wie Licht und Schatten über alle Gestalten verbreiten, ergötzlich von einander unterscheidet. Dies Alles, was keine andere Volksoper in solcher Vereinigung aufzuweisen hat, als eben die ächt deutsche, wird noch durch eine gewisse Innigkeit, durch einen leicht fühlbaren Herzensantheil der Verfasser am Werke ihrer Kunst geadelt. Dadurch unterscheidet sich die deutsche Oper auffallend von der sinnlich belustigenden, melodiösgraziösen der Italiener und von der declamatorisch-materiellen und romanzenhaft prunkenden der Franzosen. Es wäre daher auch gar kein Wunder, wenn beiden Völkern ihre weit äußerlicheren Opercompositionen weit öfter gelängen, als den Deutschen, von denen jeder nur zu leicht des Subjectiven und des innigen Antheils seines Wesens zu Viel dazu thut, als daß jede allgemein ansprechen könnte. Und doch kann man es höchstens von den Italienern, keineswegs von den Franzosen sagen, daß sie mehr durchschlagende, allgemein ansprechende Opern aufzuweisen hätten, als die Deutschen, deren Werke sich stets noch durch tiefern Gehalt u. bleibendern Werth auszeichnen. Endlich kam Mozart und vollendete das Werk deutscher Opernkunst so großartig, tief und nothwendig bleibend, daß über „Figaro" und „Don Juan" in beider abgeschlossener Art wohl kein anderes Tonbild derselben Art in irgend einer Zeit den Sieg davon tragen wird. Sie stehen als Musterbilder aller Kunst für immer, unvergänglich in sich selbst nach allen Richtungen hin, da. Nicht allein daß sich vollkommne Kraft der Harmonie, Melodie und der Charakterzeichnung vereint findet, so daß alle 3 völlig Eins sind, sondern sie sind auch noch gehoben durch eine Genialität, die sich wie eine höhere Geistesgewalt anspruchslos und ungesucht, aber eben dadurch desto schlagender wirkend, hinstellt. Und noch nicht genug! In alle diese Tiefen und Herrlichkeiten hat sich noch das sinnlich Reizvolle, das spielend Graziöse des feinsten und höchsten Eigenthums der höchsten Kräfte Italiens so ganz und völlig mit dem Ganzen verwebt, und so durchdrungen, daß es sogar von mittelmäßigen Darstellern gar nicht niedergewürgt werden kann. Wir müßten lange verweilen, wenn wir diesen Genius nur einigermaßen würdig und nach allen hierher gehörigen Richtungen hin schildern wollten.

Genug, bis hierher wurde Maaß in der Instrumentation beibehalten, der Gesang als das Herrschende beachtet, ohne daß die Instrumente als bloße Knechte behandelt wurden; auch war noch die Oper bei allem Ernst und aller innern Tiefe, was sie seyn soll, ein Spiel. Die Zeiten wurden gewaltiger revolutionärer, düsterer, herrschsüchtiger; die Massengewalt nahm zu, und so wie sich in Italien durch Rossini Gleichgültigkeit gegen alle geistigen Rechte, Spott der Gesetze und Schmeichelei der Bewunderungssucht festsetzte, so kam in Deutschland an die Stelle des Spieles entweder ein kräftiger Ernst tiefer Empfindung, wie z. B. in Beethovens einzig dastehendem „Fidelio", oder zur Massenhaftigkeit der Instrumente jene mit deutscher Innigkeit verbundene Naturmalerei in Tönen, deren höchstes Carl Maria v. Weber in seinem „Freischütz" und in seinem „Oberon" geleistet hat. Von den noch jetzt lebenden Operncomponisten und der herrschenden Weise der unruhig vorwärts strebenden Zeit ist nichts zu sagen. Was sich nicht abgeschlossen hat, kann durchaus nicht übersichtlich mit Gerechtigkeit behandelt werden. Wir überlassen dies also der Zukunft, so gern wir auch noch bei einigen Hauptmännern verweilten, und gehen von den Deutschen, die im Musikalischen längst als die Ersten stehen, zu Englands Geschichte der Oper über, die kürzer abzuthun ist. Wir haben schon gesagt, daß die neue aus Italien gekommene Oper durch Cambert nach London gebracht wurde, wo sie, schon hinlänglich verbreitet durch Chorgesänge, die in den Schauspielen gehört wurden, durch Interludes, Masques und Entertainments, zu denen nicht selten Tänze kamen, mit Freuden aufgenommen wurde (1673). Liebe zu italienischer Musik war ihnen schon durch David Riccio, den Günstling der Maria Stuart, dessen Leben glücklicher war als sein Ende, beigebracht worden. Die Königin Elisabeth war nicht weniger der italien. Musik zugethan. In der That wurde es den Italienern nicht sonderlich schwer, die Gemüther eines Landes sich zu unterwerfen, das sich schon in den frühesten Zeiten seine eigene Landesmusik so geduldig und fromm von der italien. Kirchenmusik hatte zerstören lassen. Wie hätten nicht jetzt die ital. Töne die Ohren der Engländer beherrschen sollen, nachdem sie sich so erwünscht mit dem Pomp der Decorationen und überhaupt mit der Augenlust verbunden hatten? Es war kein Wunder, daß Cambert fiel, sobald die Italiener sich von ihm beeinträchtigt sahen, nicht in ihrer Kunst, sondern in ihrem Beutel. Händel kam, sein überlegener Geist und seine trotzige Kraft wußten zwar die ital. Virtuosen lange genug im Zaume zu halten; dennoch mußte auch er endlich seiner gewaltigen Gegenparthei unterliegen, so daß er, von Hasse verdunkelt, das Theater verlassen und zum Glück der Kunst einen andern Weg einschlagen mußte. Englands Musikneigung war und blieb italienisch und es kam nichts Anderes auf. Zwar ahmte man auch dort eine Zeitlang den Lully nach, allein seine Tonkunst war eben sowohl auf italienische gebaut, als Hasse's, nur freilich noch steifer und viel unbeholfener, als die frische Melodienfülle des letztgenannten. Allerdings haben die Engländer von jeher allen ihren Scharfsinn angestrengt, die Welt von dem, was nicht ist, wenigstens zu überreden, oder, wenn das ja nicht gehen sollte, wie es denn freilich nicht ging, am Ende doch sich selbst und ihren Landsleuten glauben zu machen, als hätten sie wirklich eine eigene selbstständige Musikschule. Das Ausland muß ihnen zuverlässig für solche Beweisführungen dankbar seyn, denn einmal sind sie ergötzlich und zweitens verhelfen sie uns doch dadurch zu einiger Bekanntschaft mit denjenigen Männern der Kunst, die auf ihrer Insel in Ansehen stehen, denn selten einmal kommt Etwas von ihren Werken über das Wasser. Einige der Ihren müssen wir doch namhaft machen und

zwar die vorzüglichsten, welche hieher gehören. Der erste ist Thomas Augustin Arne, geb. 1710 in London, nachmals Doctor der Musik, deren es viele in England giebt. Seine erste Oper, die 1733 mit vielem Beifalle 10 Male hinter einander aufgenommen wurde, war „Rosamond". In demselben Jahre wurde von ihm aus Fieldings Tragedy of Tragedies eine Operette verfertigt „Opera of Operas", die, völlig italienisch gehalten, mit großer Theilnahme gehört wurde. Als Componist am Drurylane-Theater gab er 1738 Miltons „Comus" zum Besten, worüber die Engländer so entzückt waren, daß sie seinem musikal. Style nicht nur Lebhaftigkeit und Anmuth, sondern auch eine solche Eigenthümlichkeit zuschrieben, daß er selbst von Purcells und Händels Styl sehr verschieden seyn sollte. Das Eigenthümlichste in seinen Opern besteht aber einzig darin, daß er dem Volke zu Liebe schottische Lieder, wie sie damals waren, einflocht, wobei man sich hüten muß, diese neu schottischen Weisen, die er auch noch zustutzte, mit ächt altschottischen zu verwechseln. Auf alle Fälle gehört dieser Mann, der 1778 starb, zu Englands fruchtbarsten Componisten, denn er hat mehr als 30 Opern geschrieben, die aber alle in gewöhnlich italienischer Manier sind. In England wird er so sehr in Ehren gehalten, daß seine Landsleute sogar allen Ernstes versichern, er habe eine ganz eigenthümliche Schule gegründet. Der schon genannte Purcell, nämlich Heinrich (es giebt noch 2 andere), wird sogar als der Orpheus Englands gepriesen, dessen Genie alle großen Männer vor ihm ganz verdunkelt habe. Er lebte von 1658 bis 1695. Sein Theaterstück „Dido und Aeneas" wird überschwenglich gepriesen; noch mehr „Theodosius oder die Gewalt der Liebe"; ferner „Arthur" ꝛc. Dennoch wird er noch größer im Kirchlichen gehalten, was auch gewiß ist. Nur bleibt Alles nach italien. Weise. Kurz weder ältere noch neuere Componisten der Engländer können, nicht einmal mit einigem Rechte, auf eine wesentlich abweichende Schule Anspruch machen. Sie leben im Musikalischen von fremdem Eigenthum, behelfen sich mit Fremden und was sich noch unter ihnen auszeichnet, gehört nicht unter die Tondichter, sondern unter die Nachbildner und zu den praktischen Musikern. In der ausübenden Musik haben es Manche unter ihnen im Gesange und im Spiele der Instrumente in der neuesten Zeit weiter gebracht als sonst; auch fängt man an, die deutschen Compositionen und ihre Meister höher zu schätzen als vordem. Im Uebrigen steht noch Alles auf dem Felde der Tonkunst, wie es gestanden hat. — Von der pyrenäischen Halbinsel u. ihrer Geschichte des Opernwesens läßt sich leider nichts Sicheres erzählen. Es fehlen aus den frühesten Zeiten alle beglaubigten Nachrichten. Ob einige Jahrhunderte vor der Einführung der italien. Oper etwas Anziehendes und Aufklärendes über den Gang der Tonkunst bieten oder nicht, ist Beides nur Vermuthung. Die Archive sind in dieser Hinsicht noch nicht im Geringsten benutzt. Wenn sich aber auch manches nicht Unwichtige finden sollte, so wird es doch schwerlich auf die Oper Bezug haben. Später haben sich die Spanier in der Oper völlig nach den Italienern gerichtet oder vielmehr italien. Opern für ihre Theater verwandt. Das ist bis in die neueste Zeit sehr stark gegangen. Man wird sich erinnern, mit welchen Ehren Rossini vom Königl. Hofe zu Madrid und namentlich von den Damen empfangen und während seines ganzen dortigen Aufenthalts behandelt wurde. Ihre besten Städte haben Theater und zu inländischen Sängern noch meist italienische. Da aber ihr Opernwesen und ihre ganze Musik mit der unsern nicht in dem kleinsten Zusammenhange steht und seit den Akademien der Troubadours auch nicht den geringsten Einfluß auf andere Völker geäußert hat, so büßen wir nichts ein, wenn wir

auch mit den nähern Verhältnissen ihres Musikwesens unbekannt bleiben. — Das nördliche Europa giebt uns gleichfalls wenig Ausbeute. Dänemark, Schweden hat viel Deutsches angenommen u. beide Völker lieben es, wenn in ihre Opern volksthümliche Gesänge eingewebt werden. Die Polen haben einige Nationalopern aufzuweisen; ihre Geschicklichkeit in der Musik, wie in Sprachen, ist bedeutend, nur hat ihre politische Lage allen Fortschritt gehemmt. Etwas Näheres über sie liest man in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. 1812 in Nr. 20, u. über die russische Oper 1831 in Nr. 41. — In den neuesten Zeiten hat sich die Oper sehr weit verbreitet. In Bucharest giebt es seit mehreren Jahren nicht nur ein deutsches, sondern auch ein walachisches Theater, das jenes zu unterdrücken anfängt und bereits Opern und Ballette giebt. Odessa hört eine italienische Operngesellschaft. In Constantinopel aber ist bis jetzt jede Operngesellschaft schnell zu Grunde gegangen. Daß die Franzosen Theater in Algier errichtet haben, wo auch Opern gespielt werden, ist Jedem als Zeitbegebenheit bekannt. Eben so haben die Opern in Amerika sich an mehreren Orten heimisch gemacht, am meisten in Mexico, New-York, Havanna ꝛc. In der angeführten musikal. Ztg. sind in den neuesten Jahrgängen Nachrichten darüber zu finden. Ganze Operngesellschaften aus Italien sind dahin abgereist und machen meist sehr gute Geschäfte. Natürlich sind italien. Opern unter solchen Umständen in Amerika fast die allein bekannten. Und so ist denn an einen Untergang oder auch nur an eine Verringerung der Opernzahl auf Erden zum Troste Vieler nicht zu denken, da es noch so viele Länder giebt, wo sie sich noch erst recht festzusetzen hat. G. W. Fink.

Opera (ital. u. franz.) — Oper, Singspiel, aber auch Opernhaus. — **Opera buffa** — komische Oper (s. Komisch, Oper u. Operette); **Opera seria** — ernste Oper. Ob eine Oper komisch oder ernsthaft, oder tragisch (s. d.) ist, ergiebt sich aus Inhalt und Anlage ihrer Dichtung, nach welcher dann auch der Componist seine Musik eingerichtet hat.

Operette, eine kleinere Oper, die entweder einen geringeren Umfang der Ausführung nach einnimmt, oder ihren Inhalt aus dem gewöhnlichen Leben greift u. auf leichtere Art verarbeitet, keine hohen, sondern leicht faßliche u. nicht selten zu findende Charaktere zeichnet, sich also in einer aus dem Leben selbst genommenen, nur dichterisch ausgeschmückten Sphäre bewegt u. demnach mit Fleiß dem erhaben Idealen entsagt, ohne daß sie die Idee der Veredlung selbst geradehin aufgeben müßte. Sie ist folglich der Dichtung und der Musik nach allgemeiner volksthümlich, wesentlich bürgerlicher und ländlicher dem Gehalte nach, daher leicht gefällig, freundlich, naiv, ja sogar fein oder derb komisch, wenigstens ans Komische anstreifend und stets dem Lebenslustigen ergeben. Man hat um deswillen häufig die Opera bulla, die komische Oper, in diese Abtheilung übergetragen; und da sie natürlich des Komischen weit mehr bedarf als die ernste Oper (Opera seria), welcher es jedoch auch nicht geradehin verboten ist, so hat auch diese Annahme etwas für sich. Nur diejenigen irren, welche die große Oper von der kleineren dadurch unterscheiden wollen, daß sie sagen: In der großen Oper darf niemals das Gespräch eintreten, Alles muß gesungen werden; in der Operette hingegen wechselt die Musik mit dem Dialog. Das ist kein Unterscheidungsgrund und ist den Italienern fälschlich zu Liebe geredet; es käme ja dabei nicht das Geringste auf den Inhalt, sondern nur Alles darauf an, daß die Musik fort und fort vom Anfange bis zum Ende klingelte. Wäre diese Annahme richtig, so hätten namentlich die Deutschen gar keine große Oper, und selbst Mozart's „Don Juan" wäre nichts weiter als eine Operette. Gehört aber noch weit mehr

das Komische zur Operette als zur großen Oper, und zwar ein Komisches, was aus dem Leben selbst, wenn auch mit dichterischer Ausschmückung, gegriffen ist, so ergiebt sich daraus, daß die Operette weit mehr als die große Oper ein Kind ihrer Zeit ist und ihrer Zeit ganz besonders angehört, desgleichen dem Volke, unter welchem eine jede dieser Art entstand. Denn das Komische irgend einer Zeit u. irgend eines Volkes kann unmöglich auch dasselbe Komische einer andern Zeit und eines andern Volkes seyn. So wie das Leben selbst und die Ansichten desselben der Veränderung unterworfen sind, eben so ist auch das, was komisch empfunden wird, veränderlich; ja in einer und derselben Zeit, unter einem und demselben Volke erscheint oft genug einem Theile etwas überaus komisch, was ein anderer Theil fad, abgeschmackt, widerlich findet. Es kommt dabei auf den Standpunkt der Bildung, ja auf den bürgerlichen Stand sehr Viel an; und Jedermann weiß, daß es sogar eine Lokalkomik giebt, die nirgend anders so wirken kann als in ihrer Stadt, aus deren Eigenthümlichkeiten sie hervorging. Wer also über dem, was komisch und lebenslustig ist, ohne Weiteres schnell den Stab bricht, weil es ihm nicht gefällt, ist gar zu einseitig, eigensüchtig und im Grunde dummstolz, denn er verlangt, daß die ganze Welt seyn, leben und fühlen soll wie er. Ein solcher Mensch ist selbst komisch, komischer als Alles, was ich kenne. Vom Komischen und Lebenslustigen, was die Dichtung darstellt, ist mit Recht nur Eins zu fordern, was aller Dichtung eigen seyn muß: Es darf nicht im Schmutze des Lebens sich herumtreiben, um noch tiefer in den Koth hineinzuziehen, vielmehr muß es unter allen Scherzen etwas Säuberliches und erquicklich Erhebendes in sich tragen (vergl. Komisch). Alles Andere gehört dem Genius der Zeiten, der Völker und ihrer Unterabtheilungen an. Schließt es sich aber unmittelbar an ein gewisses Leben der Gegenwart, das es erheitern soll, so ist es darum stets etwas höchst Wichtiges, aber auch für die Beurtheilung namentlich in der Vergangenheit etwas überaus Schwieriges, was oft ans Unmögliche gränzt. Wer sich nicht in das Leben einer Zeit, eines Volkes, ja einer Stadt und gerade jener besondern Zeitsitte, in welcher das Werk wirken sollte, so hineingelebt hat, daß er mit ihr athmet und wie in ihren Verhältnissen völlig heimisch ist, hat nicht das geringste Recht, darüber zu urtheilen. Und doch wird so Viel gerade darüber geschwatzt! Wir sehen aber auch daraus, daß eine so schwierige Würdigung der Operette nur alsdann in einer wahrhaft nutzreichen Geschichte gegeben werden könnte, wo man sich auf eine ausführliche Schilderung der jedesmaligen Lebenssitte, des bürgerlichen, religiösen und wissenschaftlichen Standpunktes aller zu schildernden Völker und ihrer verschiedenen Zeiten einlassen dürfte. Das ist aber in einer Uebersicht rein unmöglich; es würde dies nur in einem umfangreichen Buche eigener Art geschehen können. Wir werden uns also hier nur auf möglichst kurze Andeutungen der Hauptrichtungen der hierin vorzüglichsten Völker beschränken müssen. Rechnen wir nun die komischen Opern der Italiener mit unter die Operetten, so haben wir schon in der Geschichte der Oper nachgewiesen, daß die Opera buffa, wenn auch nicht dem Namen, doch der Sache nach, mindestens eben so alt ist, als die Opera seria, die Anfangs auch nicht diesen Namen führte. Die erste hieß Commedia, die andere Tragedia per Musica, deren zweite Benennung allein ungereimt war, weil der Inhalt durchaus kein Trauerspiel gab. Ihren Anfängen und Einleitungen nach ist die komische Oper sogar älter als die ernste. Mag man den 1597 schon gedruckten „Anfiparnasso" des Orazio Vecchi (welcher nicht mit Orfeo Vecchi vertauscht werden darf) tadeln, wie man will, was thut dies zur Sache? Waren denn etwa die ersten sogenannt ernsten Opern Meisterstücke?

Sie waren noch schlecht genug, und Manche der Neueren preisen sie nur, weil sie Etwas reden wollen über eine Sache, die sie wahrscheinlich niemals eines Blickes gewürdigt haben. Kurz: der „Antiparnasso" war komisch, in Musik gesetzt, gedruckt und den Leuten der damaligen Zeit ergötzlich. Warum sollte er nun nicht als die erste komische Oper gelten? War er schlecht, so war er es nicht für jene Tage; u. wäre er es, so bleibt er doch immer eine komische Oper, wenn auch eine schlechte. Es wurden aber eine Menge ähnlicher Possen geschrieben, deren Inhalt und Gehalt nothwendig mit der Zeit ändern mußten. Sogar Zeno und Metastasio verschmäheten es nicht, Texte zu komischen Opern zu liefern. So wie mit der Zeit die Richtungen solcher Opern besser geworden waren, so wurde es auch die Musik dazu. Zu einem außerordentlichen Ruhme nicht blos in Italien, sondern auch im Auslande erhob sich Pergolesi's „Serva Padrona", so daß sie für ein Vorbild galt. Seitdem aber die italienische Opera buffa namentlich im Musikalischen als eine ausgebildete angesehen werden konnte, seitdem wurde auch in ihr nichts mehr gesprochen, Alles gesungen; das Recitativ verbindet die Arien, Chöre und Ensemblesätze. Dieser komische Gesang der Recitative und selbst des Arioſen der komischen Personen unter den Italienern ist so eigen, daß man ihn gehört haben muß, um sich ein richtiges Bild davon zu machen. Er ist kein eigentlicher, am allerwenigsten ein schöner, tonreicher Gesang, ja er soll es sogar so wenig seyn, daß die Italiener behaupten, ein Buffo darf gar keine schöne Stimme haben; aber er ist so lebendig, geschickt und frisch wirksam, daß gerade das oft Tonlose das eigentlich Schöne an ihm ist. Diejenigen nun, die von der Operette fordern, daß in ihr zwischen den Arien ꝛc. gesprochen werden soll, können den Italienern gar keine Operette mehr beimessen. — Von Frankreich haben wir gleichfalls gehört, daß schon frühzeitig Musik zu ihren Possen der Volksspiele und Gesang zu ihren Balletts gebracht worden war. Die Musik muß aber ganz entsetzlich elend gewesen seyn, denn selbst ihre auf Nationalehre eifersüchtigsten Schriftsteller, die uns doch in andern Dingen Manches weiß machen, was schwarz ist, geben zu, daß nicht Viel daran war. Gleich nach 1700 war man hierin in Frankreich eine Stufe höher gekommen; man fand es lustig, in solche lustige Stücke Volkslieder einzulegen und sie vom Orchester begleiten zu lassen. Die ganze versammelte Menge der Zuhörer wurde dabei mitthätig; die Leute erhoben ihre Stimmen, so gut es ging, und sangen nach Herzenslust und nach Belieben frisch darauf los. Das mag eine schöne Kunst gewesen seyn; allein es war Volkslust und die ist gut. F. v. Blankenburg berichtet, es haben sich im Jahre 1714 zwei Gesellschaften gebildet, welche sich „komische Oper" nannten. Ihr erstes zur Aufführung gebrachtes Stück war von le Sage „Arlequin Mahomet". Bald darauf nahm jedoch das italienische Theater St. Germain wieder in Beschlag und die französische komische Oper kam in's Stocken. Eine gesunde Natur läßt jedoch vom Erheiternden nicht los und greift zu, wo es Etwas der Art findet. So erging es auch den Franzosen, als sie Pergolesi's „Serva Padrona" gehört hatten. Das Stück hatte ihnen so wohl gefallen, daß sie Aehnliches hören wollten. Warum hätten sich nicht Köpfe und Ideen finden sollen, die es sich angelegen seyn ließen, diese italienische Weise möglichst nachzuahmen? Man that es und brachte zuerst 1753 für das italienische Theater „les Troqueurs" heraus, ganz nach der Neigung des Publikums, das dieses Werk mit ungeheurem Beifalle aufnahm, denn es war, was man wünschte, völlig in italienischem Geschmacke, so sehr, daß es später selbst in Italien aufgeführt wurde und dem Tonsetzer Ehre und Belohnung brachte. Der Componist war Antoine d'Auvergne (s. d.),

welcher aber durch allerlei Cabalen eigennütziger und ruhmsüchtiger Leute sich verhindert sah, in dieser Art fortzufahren. Leider trifft man dergleichen Erbärmlichkeiten niedriger Leidenschaft unter den Musikern aller Völker und aller Zeiten. Das Volk wollte jedoch sein Vergnügen nicht einbüßen und verlangte nach ähnlich Erheiterndem. Da entschloß sich Marmontel, kleine Operntexte zu verfassen und wo möglich dem Volke noch dadurch nützlich zu werden, daß er schlichte, aber edlere Gefühle in seinen Werkchen anmuthig vorbrachte. Er schilderte hübsche ländliche Naturen, ganz nach französisch tugendhafter Weise, und siehe seine Operettchen wurden sehr beliebt. Man sieht also, daß die französische Operette auch keine Erfindung der Nation genannt werden kann. Ging sie doch nur aus einer Nachahmung der mit Recht beliebt gewordenen „Serva Padrona" des Pergolesi hervor, die der Bosheit einiger Leidenschaftlichen wegen nicht fortgesetzt werden konnte. Diese nach französischem Geschmacke umgeformten u. beliebt gewordenen Dichtungsarten Marmontel's hatten mit ihren Ländlichkeiten wieder bedeutenden Einfluß auf die deutsche Operette, wie wir bald lesen werden. Um aber das Volk von allen Classen mit Hülfe der Musik zu unterhalten, hatte sich 1762 eine eigene Gesellschaft für franz. Vaudevilles gebildet, die bald in Aufnahme kam und 1780 bereits nicht wenig Glück machte, was sich bis in die neueste Zeit erhalten hat. Man weiß, daß in diesen Volksspielen nur kleine Liederchen, Romanzen, leichte Duettchen ins Gespräch gemischt werden und daß die wunderlichen Chöre, die darin vorkommen, gewöhnlich und ächt französisch nur im Unisono, höchst selten mit einem zufällig ertappten harmonischen Beitone gesungen werden. — Unser deutsches, überall sanglustiges Vaterland wird freilich in leichten Gesangspielen nicht zurückgeblieben seyn. Ehe die Franzosen an ihr Vaudeville dachten, hatten wir längst Aehnliches, was natürlich, wie überall, auf unsere Weise und dem Geiste der Zeit gemäß eingerichtet war. Schon 1650 sind dergleichen lustige Singspiele aufzuweisen. Selbst A. Gryphius hat manche geschrieben, die seiner Zeit entsprachen. Ob wir jetzt darüber lachen oder nicht, was geht das die Todten an, die sich bei ihrem Leben darüber freueten?! Unter den auf dem Hamburger Theater gespielten Opern, die uns Mattheson in seinem „musikalischen Patrioten" von S. 177 bis 195 aufbewahrt hat, sind mehrere komische darunter. Das von Gellert 1748 gedichtete „Orakel" wurde 1771 von F. G. Fleischer in Musik gesetzt. Vorher aber hatte an vielen Orten vom Jahr 1759 an „der lustige Schuster" die Leute ergötzt. Das Meiste zur Veredlung der Operetten haben Felix Weise, der Verfasser des allbekannten Kinderfreundes, und J. Adam Hiller gethan, auf des rühmlich bekannten Schauspielers und Directors der Theatergesellschaft Koch zu Leipzig Veranlassung, welcher so kleine ländliche Stücke mit Musik, wie sie damals in Paris überaus beliebt waren, auf sein Theater zu bringen wünschte. Hätte nun das Koch'sche Theaterpersonale nur einige tüchtige oder leidlich kunstfertige Sänger aufzuweisen gehabt, so hätte sich Hiller nach ihren Fertigkeiten gerichtet, sie benutzt, und die Musik dieser Operettenart wäre schon etwas kunstreicher ausgefallen. Um der Sänger willen mußte sich Hiller auf Liedermäßiges und Arietten beschränken. Von solchen Zufälligkeiten scheinen oft Dinge abzuhängen, die später sich als höchst einflußreich zeigen; aber es scheint nur so, denn zu fügen hat sich Jeder überall in irgend Etwas; thut er's nun und trifft dabei den rechten Punkt, so gedeiht es, wo nicht, so läßt es das Volk ruhen. Wer weiß, ob mit höher ausgebildeten Sängern Hiller und seine Compositionen so glücklich gewesen wären, als sie durch sein geschicktes sich in die Umstände finden geworden sind. Das Volksstück „die verwandelten Weiber" machte

den Anfang; es folgte „Lottchen am Hofe"; „die Liebe auf dem Lande"; „die Jagd" ꝛc. Und wie wirkte dies Alles so lebendig ein! Gerade die Lieder waren es, die der Menge in das Leben gesungen worden waren. Jetzt sang und trillerte Alles, was Lunge hatte, Hiller's leicht gefällige, der Zeit angemessene Weisen; es gab lange keine Gesellschaft, wo nicht gesungen worden wäre „Ohne Lieb' und ohne Wein was wäre unser Leben?" und keine Straße, in der es nicht erklang, wie „Als ich auf meiner Bleiche". Das waren Volks-Operetten ächter Art, die nicht alle Tage jung werden. Es hat mancher höher Begabte eingreifen gewollt, es ist aber kein Segen dabei gewesen. So hat z. B. Göthe Operetten gedichtet, als: „Erwin und Elmire", „Jery und Bätely" u. dergl.; sie haben sie auch componirt und aufgeführt, aber es will Nichts dabei herauskommen, weil das Rechte nicht darin ist. Ja, wenn es auf die einzelnen Gedanken in den Versen ankäme, könnte J. C. Bretzner nicht weit mehr Glück mit seinen Operettentexten gehabt haben als selbst Göthe. Dazu kam freilich Mozart's Musik: „die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze"; „Weibertreue oder die Mädchen sind aus Flandern" nach Cosi fan tutte. Diese Operetten sind nun allerdings von anderem Schlage als alle, die da gewesen sind, und doch deutsch. Selbst Hoffmeister's „Rosalinde oder die Macht der Feen" beweist die Vielseitigkeit deutscher Individualität und verdient ihr Glück, das sie in Wien machte; desgleichen Naumann's „Dame als Soldat", die ihre Zeit trefflich ausfüllte. Sehr viel Talent im Fache der leichtern Operette bewies Schuster, und ein überaus bedeutendes, anerkanntes und einflußreiches Dittersdorf, dem Deutschland für seine komischen Operetten Mehr zu verdanken hat, als es ihm gedankt hat. Himmel's Liederspiel „Fanchon" war allgemein beliebt. Alles verschwunden — nur der gesprochene Dialog in den Opern ist geblieben, sonst ist aber von komischer Oper und von eingreifender Operette, wenn wir einige hieher gehörige, glückliche Werke von Wenzel und dem neueren Adolph Müller abrechnen, gar Nichts da! Dafür sind wir jetzt romantisch, was Alles in Allem und auch komisch ist. — Aber die übrigen Völker, die Spanier mit ihren Zarzuelos abgerechnet, haben in der Operette gar nichts Eigenthümliches, auch nicht gehabt, und behelfen sich mit Borgen, wovon Niemand reich wird.

G. W. Fink.

Operist, der allgemeine Ausdruck für Opernsänger.

Opernarie, eine Arie, die in der Oper gesungen wird. S. Arie und Oper, auch Styl.

Opernbuch, das Buch, in welchem der Text (das Gedicht) einer Oper verzeichnet ist, zum Nachlesen und zum bessern Verstehen der Oper bestimmt. Oft wird das Wort auch für Operntext selbst gebraucht. So sagt man wohl, das Buch dieser oder jener Oper ist gut oder schlecht, statt eigentlich der Text ꝛc. Man sehe daher das Weitere unter Operntext.

Operncomponist. In Beziehung hierauf lese man die beiden Artikel Componist (auch Tondichter) und Oper, besonders was im Anfange dieses letzten Aufsatzes enthalten ist. Zu vergleichen ist dann auch noch der Art. Styl.

Operndichter, der Dichter eines Operntextes; sonst auch wohl ein an einem Theater oder an einem Hofe angestellter Dichter zum Dichten von Gelegenheitsopern u. dergl. Das Weitere unter Operntext.

Operndirector, s. Capellmeister und Musikdirector und die dort noch angezogenen Artikel. Hier kann nämlich unter Opern-

director nur der Director der Aufführung einer Opernmusik verstanden, also das Wort nur in seiner musikalischen Beziehung genommen seyn; der ökonomische ꝛc. Verwalter einer Oper oder vielmehr eines Opernwesens geht nicht uns an.

Opernhaus, ein zu Aufführung von Opern, gewöhnlich in großem und prächtigem Styl erbautes Theater. Was darüber in akustischer Beziehung hier wohl noch zu bemerken wäre, unter Theater.

Opernsänger, dasselbe was Bühnensänger, s. daher diesen Artikel und Acteur.

Operntext. Man lese hier zuvor, was in den Artikeln Oper u. Operette über diesen Gegenstand, wenigstens andeutend, gesagt worden ist. Dann enthält wohl das Beste darüber das freilich schon alte, aber mit Unrecht meist schon bei Seite gelegte Werk von Marmontel „Poetique francoise". Im 14ten Capitel desselben betrachtet der Verfasser die Oper als eine Epopee, die mit all' ihrer Pracht und mit all' ihrem Wunderbaren auf's Theater gebracht wird. Alles ist darin Betrug, aber Alles stimmt zusammen, und diese Uebereinstimmung macht die Wahrheit daran aus. Die Musik erhebt darin den Reiz des Wunderbaren, das Wunderbare aber die Wahrscheinlichkeit der Musik. Man muß sich in einer neuen Welt befinden; es muß die Natur in der Bezauberung seyn, sichtbar beseelt durch eine Menge Wesen, deren Wille ihr Gesetz ist. Wenn sich die strenge Wahrheit dieses Theaters bemächtigen will, so verändert sie das ganze System, und wenn sie von dem Wunderbaren, das sie zerstört, nur einige Züge beibehalten will, so fällt die Uebereinstimmung und die Illusion ganz weg. Aus dem Grunde sind denn auch die meisten italienischen Operntexte zu tadeln. Anstatt der Fabel, wo die Erdichtung in ihrer völligen Gewalt Alles übereinstimmend zu machen vermag, indem sie Alles vergrößern kann, haben die Italiener Geschichten, meist von einer unveränderlichen Wahrheit, zum Inhalte gewählt, und mit der Strenge derselben wagen sie es, den Gesang, eine Sprache, die doch die fabelhafteste unter allen ist, zu vereinigen. Uebrigens haben die italienischen Operndichter, und unter den neueren namentlich Romani, den Vorzug, daß sie unter den historischen Stoffen mit sehr viel Glück solche auszusuchen wissen, aus welchen sich mit nur einigermaßen lebhafter Fantasie ein mehr ans Wunderbare grenzendes und der Oper zusagendes romantisches Gebilde zusammensetzen läßt. Um übrigens die wahre Art einer Oper als componibles Gedicht zu verstehen, muß man tiefer noch in die Sachen selbst eingehen. Ein Gedicht steht mit der Musik mehr oder weniger in Verwandtschaft, nachdem das, was es ihr darbietet, mehr oder weniger leicht sich ausdrücken läßt. Diese Analogie muß hier die Dichtkunst wohl in den Bildern zu Rathe ziehen, die es der Musik zu malen giebt. Was die Gemüthsbewegung betrifft, so ahmt die Musik deren natürlichsten Ton nach. Die Kunst des Musikers besteht also darin, der Melodie Biegungen zu geben, die mit der Sprache möglichst übereinstimmen, und die Kunst des Textdichters zunächst, daß er dem Tonkünstler solche Stellungen und Bewegungen vorlegt, die diese abgeänderten Biegungen annehmen, aus denen die Schönheit des Gesanges entsteht. Das aber ist eben die große Schwierigkeit, die sich unsern Operndichtern entgegenwälzt, und woran das Talent der meisten scheitert: sie sind zu wenig musikalisch, und wissen nicht, welchen ihrer Wortstellungen die passendsten Tonmelodien oder wenigsten Tonbiegungen am besten zusagen. Bis auf die Wahl der einzelnen Vocale selbst kommt es hier an. Alles, was bloßer Witz und Vernünfteln heißt, ist für die Tonkunst nicht gemacht. Sie verlangt eine ganz

reine Poesie, voll Bilder und Empfindungen, und dadurch thun sich besonders die italienischen Operntexte hervor. Was den Ausdruck anbelangt, weiß man oft nicht, was man mehr an ihnen bewundern soll; aber man mag diese pathetischen Stellen noch so sehr vervielfältigen, so tragen sie allezeit doch die finstere Farbe des Inhalts, von dem sie abhängen, und um die Abwechselung darin zu verbreiten, muß man oft zu einem Hülfsmittel greifen, das schon allein beweisen könnte, wie sehr man der Natur Gewalt angethan hat. Wir meinen nämlich, die Sentenzen und Vergleichungen, die die italienischen Operndichter, und unter den neueren selbst der gepriesenste (Romani), den ernsthaftesten Personen bei den traurigsten Stellungen in den Mund legen. Um das zu vermeiden, müssen mehr abwechselnde u. gelehrige Gegenstände bearbeitet werden, wo eine Vermischung von schmerzhaften und tröstlichen Situationen, von Augenblicken der Unruhe u. Furcht, der Ruhe u. der Hoffnung dem Charakter des pathetischen Gesanges sowohl, als dem angenehmeren und leichteren Gelegenheit verschafft. Eine Intrigue, wo ein Knoten leicht zu schürzen und eben so leicht zu lösen ist; einfache Charaktere, Vorfälle, die gleichsam aus sich selbst entstehen, und Gemälde, die beständig durch ein Helldunkel abgeändert sind; bisweilen sanfte Empfindungen, dann heftige Leidenschaften, deren Anfall aber vorübergehend ist; ein lebhaftes und rührendes Interesse, wo aber die Seele doch bisweilen Zeit erhält, sich zu erholen, — das sind Sujets, die die Operndichtkunst, als die compendiöseste aller lyrischen Dichtungsarten, liebt, und die der Franzose Quinault so höchst glücklich wählte, wie auch ziemlich ein jeder seiner Nachfolger, zu welchen sogar Scribe in manchen Dingen gerechnet werden muß. Ueberhaupt — betrachten wir in der Oper blos das Verhältniß der Poesie zur Musik, so behaupten die Franzosen einen bedeutenden Vorzug vor allen dichterischen Völkern. Die besten Operntexte, bis auf sehr wenige Ausnahmen, kamen bis zur Stunde aus Frankreich, besonders wenn man die Oper als ein Schauspiel ansieht, wo der Tanz, die Malerei und die Mechanik mit der Poesie und Musik sich vereinigen, Augen und Ohren zu entzücken. Die italienische Oper schließt fast durchgehends den Tanz aus, weil sie fast durchgehends, vom Anfang bis zum Ende, ernst und tragisch ist. Wir müssen aber Trauerspiel und selbst tragische Oper wohl zu trennen wissen. Das Trauerspiel verlangt, daß die Handlung keinen Nachlaß verstatte, daß Alles darin Furcht oder Mitleiden einflöße, daß die Gefahr oder das Unglück der interessanten Personen von Auftritt zu Auftritt wachse und sich verdoppele; der Oper aber ist es wesentlich, daß sie nur durch Zwischenräume bald traurig, bald schrecklich sey, und daß die Leidenschaft, die sie beseelt, glückliche und ruhige Augenblicke habe, gleich den Sonnenblicken bei stürmischem Wetter. Auch in der äußeren Anlage und Form ist den französischen Texten der Mehrzahl nach ein Vorzug vor den italienischen und deutschen nicht abzusprechen. Nehmen wir z. B. den Text zu der Auber'schen Oper „der Maurer und der Schlosser" von Scribe. Ganz Deutschland besitzt jetzt keine so gute Operndichtung. Hier ist was der Operntext seyn soll, — eine Art Freskomalerei; er sucht — wie er soll — gleich einer platonischen Seele seine andere Hälfte, die Musik; er läßt sich nicht lesen ohne diese; hier contrastiren die leicht gezeichneten Charaktere; bei der größtmöglichsten Mannigfaltigkeit der lyrischen Situationen, der Angemessenheit des lyrischen Ausdrucks an dem Charakter der Personen, dem gefälligen Wechsel von musikal. Dialog, Monolog und Chor, sind die Empfindungen, Bilder und alle musikalischen Schönheiten doch nur gleichsam durch Außenlinien gezeichnet, und ist so der Musik Gelegenheit gelassen, dieselben weiter auszuführen und den

Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern reges Leben und den Gleichnissen täuschende Aehnlichkeit zu geben. In Italien ist die Operndichtung seit Metastasio (s. d.) ziemlich ganz in Verfall gerathen. Das einzig classische Werk, das nach der Zeit dort erschien, war Monti's „Pythagoriker in Italien"; in diesem Augenblicke ist der mehrerwähnte Romani noch der, welcher hie und da glücklich ist sowohl in der Wahl als in der Behandlung seiner Stoffe, und auch hauptsächlich nur, wo er die besseren französischen Werke, und namentlich die Manier des alten Quinault in moderner Weise nachahmt. In Deutschland begnügt man sich jetzt meist mit Uebersetzungen u. Bearbeitungen französischer Machwerke. Carl Blum und Castelli lieferten in der letzten Zeit die am meisten gelungenen Originale. Wie seicht übrigens, wässerig, gegen Sprache, Versbau und so vieles Andere verstoßend im Allgemeinen unsere deutschen Operntexte sind, brauchen wir wohl nicht erst zu schildern. Wahrlich, mit Opitz scheint die deutsche Operndichtung erstanden und fast auch wieder untergegangen zugleich. Hie und da blitzt ein gelungener Versuch hervor; indeß sind das noch nicht einmal Werke des vollen Talents, sondern nur zufällige glückliche Eingebungen und Geburten des Augenblicks. Ein vollkommenes, allgemeines, großes Talent zur Operndichtung wüßten wir unter uns nicht zu nennen, oder will es sich nicht kund geben, in sich vergraben bleiben. In der That auch versteht sich ohne gewissen Zwang ein wirklich großes Talent schwer dazu, dem Mißgeschmacke des Publikums, und den Launen der Sänger und der Componisten zu fröhnen, und das muß meistens ein Operndichter, der auf der andern Seite jedoch wieder so manche erhebliche Schwierigkeiten zu überwinden hat. Arteaga hat dieselben in seiner Geschichte der italienischen Oper mit lebendigen Farben geschildert. Unendliche Mühe muß er auf die stete Wahl singbarer Worte, einen wollüstig harmonischen Versbau und fantastische Täuschung verwenden, und dann ist es doch nur ein undankbares, ruhmloses Geschäft, eine Oper zu schreiben. Ja kaum daß sich ein Operndichter Herr seines Werkes nennen darf. Aendert der Componist Nichts, so thun es die Sänger, und jeder nach seiner künstlerischen Individualität. Der Eine singt lieber auf i, der Andere auf o, der Dritte auf a ꝛc., und so werden Worte gewechselt, ganze Zeilen verändert, verstellt, daß, wenn ein Componist Glück mit seiner Oper macht, der Dichter nach einigen Jahren kaum sein eigenes Machwerk wieder erkennt, und wenn er das Buch seiner Oper von den verschiedenen Theatern sich geben lassen wollte, kaum unter zweien eine Uebereinstimmung treffen würde. Ueber diesen Punkt steht in der Cäcilia Bd. 13, pag. 191 ff. eine zu beherzigende Notiz. Daß für Operntext oft auch Opernbuch gesagt wird, ist schon unter diesem Artikel erwähnt. Dr. Sch.

Ophicleïde, franz. auch Basse d'harmonie, ein Blasinstrument, das seiner ganzen Natur nach sich als eine Art Contraposaune betrachten läßt. Der Körper: zwei ähnlich dem Fagott neben einander liegende weite Röhren, die unten in einem kurzen Bogen mit einander verbunden sind, während die eine oben in einen weiten Stilp oder Becher, die andere in eine gewöhnlich noch einmal geschlungene enge Röhre ausläuft, woran das Mundstück steckt, ist aus Messingblech gefertigt. An beiden genannten Röhren sind für die sog. unnatürlichen oder abgeleiteten Töne theils offene, theils durch Klappen geschlossene Tonlöcher, von denen übrigens auch jene durch Klappen bedeckt werden, da sie zu groß sind, als daß sie mit bloßen Fingern geschlossen werden könnten. Die Zahl der Tonlöcher ist in der Regel 9. Die O., welche keine Tonlöcher mit Klappen hat, wird durch Ventile zur Intonation der abgeleiteten Töne gebracht; doch sind derlei Versuche erst in neuester Zeit

gelungen. Von jenen 9 Klappen werden die oberen 4 mit der linken, und die untern 5 mit der rechten Hand regiert. Die natürlichen Töne sind C, c, g eingestr. c, e, g; die oberste Klappe, welche offen ist, giebt dann geschlossen die Töne Contra-H, H. fis, h, eingestr. dis, fis, a h; die zweite geschlossene Klappe offen Des, des, as, eingestr. des, f, as; die dritte und zweite offen D, d, a, d; die zweite, dritte und vierte offen Es, es, b, es; die fünfte offen B; die sechste A und eingestr. b; die siebente E, e und 2gestr. e; die siebente und achte F, f, eingestr. f; die neunte G; die neunte und achte Fis, und die sechste und neunte Gis; nur klingt Alles noch um eine ganze Octave tiefer, also g wie G, und dieses wie Contra-G ꝛc. Behandelt, das heißt in der äußern Haltung, wird das Instrument ziemlich ganz wie der Fagott oder das Serpent; nur ist der Ansatz ganz der der Posaune, mit deren Mundstück auch das der O. vollkommen übereinstimmt, ausgenommen daß es noch etwas weiter ist, weil der Ton tiefer liegt und somit die Schwingungsknoten mehr Raum haben wollen. Die Scala durchschreitet, wie aus den obigen Andeutungen über die Tongabe der Klappen ꝛc. zu ersehen ist, chromatisch den Umfang von (figürlich) Contra-H bis 2gestr. c, klingt aber in Wirklichkeit um eine Octave tiefer oder im Maaßstabe von 32 Fuß Ton. Hieraus läßt sich nun wohl auf eine bedeutende Wirkung des Instruments für den Baß eines großen Orchesters schließen, wenn es nämlich allein nur als Baßinstrument u. als solches zwar vornehmlich nur für den Blasinstrumentenchor bei starken Harmoniesätzen ꝛc. gebraucht wird, welche einzige Bestimmung sein französischer Name Basse d'Harmonie so gut bezeichnet, und in mehreren Militärmusikchören und Theaterorchestern, wie z. B. in Frankfurt a. M., ist es auch schon zu dem Zwecke eingeführt worden; allein seine eigentliche Wirkung entspricht doch nicht der Absicht, die man durch seine Einführung zu erreichen dachte. Der Ton ist allerdings stark und tief, aber plump, ja oft widerlich brüllend, so daß er eher eine andere als die Vergleichung mit einem musikalischen Klange aushalten könnte. Schreiber dieses hat noch nie einen Nutzen von der Verwendung der von anderer Seite her, z. B. von Gottfried Weber, allerdings schon sehr gepriesenen O. bemerken können; im Gegentheil wollte es ihm scheinen, so oft er das Instrument in einem Orchester hörte, als sey es gerade das instrumentalische Subject, das mit der eben erklingenden Harmonie nicht nur, sondern mit der ganzen Musik hämische Ironie treibe. Sey dem nun aber wie ihm wolle, davon uns zu überzeugen sind uns unsere Gegner in dieser Sache immer noch schuldig u. werden es auch wohl bleiben, daß die O. ein Instrument sey, welches seinem ganzen Charakter nach in das Bereich der Kunst gehört, die bekanntlich nie nach blos äußerem Effecte, nach blos äußerer Wirkung trachtet. WS.

Oraffi, Pietro Marcellino, italienischer Componist, der um die Mitte des 17ten Jahrhunderts blühete, war Geistlicher zugleich, wo aber, läßt sich nicht mehr ermitteln, wie noch sonst Etwas aus seinem Leben. 1640 erschienen zu Venedig von ihm mehrere Kirchenconcerte für 1 bis 5 Stimmen. Dann ist noch folgendes seiner Werke, wenigstens dem Titel nach, bekannt: „Musiche per Congregationi altro luogo di honesta Ricreatione à 2, 3, 4 e 5 voci; alle übrigen seiner Compositionen scheinen verloren gegangen zu seyn.

Oratorisch, ein aus dem Lateinischen hergeleitetes Wort, heißt zu deutsch eigentlich: rednerisch; daher oratorischer Accent — rednerischer Accent. In der Musik verstehen hierunter Einige denjenigen Accent, welchen wir unter diesem Artikel den rhythmischen oder malenden nannten; Andere alle Arten von musikalischen Accenten zusammen als Bedingung

einer guten musikalischen Rede, eines musikalisch-rednerischen Vortrags. — Im Uebrigen belegt man in der Musik mit dem Worte Oratorisch Alles, was das Oratorium (s. dies.) angeht. So ist die oratorische Composition nichts Anderes als die Composition eines Oratoriums oder eine die Art dieses geistlichen Drama's nachahmende Composition.

Oratorium. Wir müssen uns zuvörderst mit dem Ausdrucke etwas genauer bekannt machen, wenn wir einen möglichst deutlichen Begriff von der Sache erlangen wollen. Das Wort Oratorium hat mehrere Bedeutungen; die Hauptbedeutung ist Betsaal, besonders solche Betsäle der Fürsten und des Adels in und an ihren Schlössern, Burgen u. Landgütern, kurz alle diejenigen Bethäuser und Betstuben, die auch Capellen heißen. Dieser Capellen wegen sind in allen Ländern in verschiedenen Zeiten gar verschiedene Gesetze gegeben und mancherlei Privilegien ertheilt worden. Privatpersonen ohne besondere politische Wichtigkeit durften solche Betsäle an ihren Häusern nur mit ausdrücklicher Erlaubniß des Bischofs der Umgegend erbauen. Die Bischöfe waren aber angewiesen, damit die Erlaubniß eine Auszeichnung bleibe und manche Unordnungen verhütet werden möchten, ihre Einwilligung dazu, namentlich in den Städten, nicht zu oft und unter zweckdienlichen Beschränkungen zu geben. Endlich wurde auch ein jeder Ort Oratorium genannt, wo Altäre oder Heiligenbilder standen, weil an solchen Orten häufig gebetet wurde und gebetet werden sollte. Das Beten war also dabei die Hauptsache. Als darauf der bekannte und fromm wirksame Philipp v. Neri anfing, durch geistliche Unterredungen die Leute zu bekehren, und alle Mittel hervorsuchte, seine geistlichen Belehrungen und Erbauungen so anziehend als möglich zu machen, und zu den damals noch gewöhnlichen körperlichen Büßungen auch die Musik in frommen Gesängen anwendete; als er vollends, um sein Werk ins Größere zu treiben, eine Bekehrungsanstalt unter dem Namen der Väter oder Priester des Oratoriums errichtet hatte, erhielt das Wort Oratorium, da die Gesellschaft immer mehr um sich griff u. beliebt wurde, zunehmende Wichtigkeit. Der Grundbegriff des Wortes hatte sich auch unter diesen frommen Vätern nicht geändert, denn ihre erste Hauptsorge ging dahin, daß sie sich für ihre Erbauungszusammenkünfte einen eigenen Betsaal erbaueten. Das Oratorium wurde 1574 errichtet und zwar in Rom. Von hier aus verbreitete sich die Gesellschaft zusehends auch in andere Städte Italiens und vorzüglich seit 1586. Weil nun Neri und seine Priester des Oratoriums nach seinem Vorbilde auch die Musik und mit besonderer Vorliebe, die sie damals unter dem Volke schon gefunden hatte, unter die Mittel, die Leute anzulocken, aufgenommen hatten, so wurde es nach und nach gewöhnlich, daß auch diejenigen, welche hauptsächlich um der Musik willen in jene Versammlungen gingen, sagten: „Wir gehen in's Oratorium". Davon haben sich nun in der Folge manche namhafte Schriftsteller verleiten lassen, dem Philipp Neri geradezu die Erfindung derjenigen Musikgattung, die man viel später Oratorien nannte, zuzuschreiben. Das hat z. B. Castil-Blaze gethan in seinem Werke „de l'Opéra en France"; die Franzosen, die ausgezeichnet große Lobredner des Neri sind und von deren König Ludwig XIII. und seiner Mutter auch 1622 die Heiligsprechung des Neri verlangt wurde, haben dem genannten Gewährsmanne freilich die unumwunden ausgesprochene Versicherung auf sein Wort geglaubt und es ohne Untersuchung weiter verbreitet, Phil. Neri sey der wahre Erfinder der sog. Oratorien. Das hätte nicht Viel zu bedeuten, wenn die Annahme nicht auch in Deutschland durch angesehene Männer weiter fortgepflanzt worden wäre. Man versichert gewöhnlich, Neri habe die auch nicht so ganz neue Erfindung der

Oper, die dem Volke bald so lieb wurde, für seine frommen Zwecke benutzt und sey so zum Erfinder der Oratorienmusik geworden, die folglich aus dem Opernwesen hervorgegangen wäre. So herrschend auch diese Annahmen geworden sind, eben so grundlos sind sie auch. Sogar in den Angaben der Jahresbestimmungen aus dem übrigens sehr bekannten Leben des Neri sind sie falsch bezeichnet worden; wie vie mehr wird man auf seiner Hut seyn müssen, wenn auf unbekanntere Gegenstände aus der Geschichte Neri's die Rede kommt! Hat doch schon Mancher Neri's vermeintliche Erfindung der Oratoriumsmusik, in das Jahr 1548 gesetzt, was wenigstens 10 Jahre später gesetzt werden müßte, da Neri erst 1558 die Hieronymuskirche in Rom zu seinen Andachtsübungen erhielt. Hatte er aber früher keine Kirche, so konnte er auch natürlich nicht früher auf Einführung solcher Kirchenmusik denken, wenn auch die ganze Behauptung ihre Richtigkeit hätte, die sie jedoch nicht hat. Sobald nämlich unumstößlich nachgewiesen werden kann, daß diese Musik, die erst viel später Oratorienmusik genannt wurde, weit früher da war, als die neu italienischen Opern, deren Entstehen 1600 gesetzt wird, so folgt von selbst, daß die Auseinandersetzungen aller derer, welche die Oratorien aus den Opern hervorgehen lassen, völlig falsch sind. Alle, die noch in dem Wahne befangen sind, müssen sich in solche Widersprüche verwickelt sehen, daß man kaum begreift, wie sie nicht dadurch wenigstens stutzig gemacht werden und zu ihrer Geschichte der Oratorien ein großes Fragezeichen setzen. So erzählt uns z. B. Castil-Blaze selbst ganz richtig, daß in Rom bereits 1480 auf einem beweglichen Theater „die Bekehrung des heiligen Paulus" (la Conversione di S. Paolo) aufgeführt worden ist. Wohlweislich rechnet er aber nun, um sich in seiner Meinung zu helfen, dieses Stück nicht zu den Oratorien, sondern zu den Opern. Gesetzt, es wäre eine Oper, so wären doch offenbar die geistlichen Opern eher da gewesen als die weltlichen, und man hätte in solchem Falle nicht fortfahren sollen, die gelehrt-künstlerische Gesellschaft in Florenz für die wahre Erfinderin der Oper auszugeben. Kann denn wohl eine Oper schon 1480 da seyn und erst 1600 erfunden werden? Da hätte man also dem Herrn Castil-Blaze widersprechen und die Bekehrung des heil. Paulus für ein Oratorium und für keine Oper halten, oder das Entstehen der Oper früher ansetzen sollen. Beides hat man nicht gethan, und so hat man in Beidem Unrecht. Muß es nicht durch solche geschichtliche Thatsachen Jedem einleuchten, daß sowohl die Oper als das Oratorium in Allem, was es hauptsächlich dazu macht, schon lange vor der sogenannten Erfindung vorhanden waren? daß also auch Neri schechthin nicht mit Grund der Erfinder des Oratoriums genannt werden kann? Man ist aber in willkührlichen Annahmen, da man sich einmal dergleichen erlaubt hatte, noch weiter gegangen, wahrscheinlich um der grundlos hingestellten Behauptung doch einigen Schein und ein Gewicht zu schaffen, dessen Schwere man von der Einbildungskraft der Gläubigen noch vergrößert hoffen konnte, um so mehr, je nebelvoller die Gestalten waren, die man als leere Abspiegelungsgebilde nur in den Wolken des Wahnes erscheinen ließ. Man behauptete, Neri habe in seinen Oratorien einen ganz eigenen Musikstyl eingeführt, der sich vom gewöhnlichen und anderwärts herrschenden seiner Zeit weit unterschieden habe; daraus sey nun der eigentliche Oratorienstyl hervorgegangen. Das klingt freilich nach Etwas, denn das kühn hingestellte Werk hat wenigstens der Zeitbestimmung nach etwas so Begränztes und fest Scheinendes, daß der Unerfahrene leicht getäuscht werden kann, sobald er nicht nach den Beweisen fragt, welche kein Einziger zu geben auch nur den Versuch gemacht hat. Es wäre doch mindestens ein Zeugniß von Belesenheit gewesen, wenn

man zur Unterstützung seiner Behauptung angeführt hätte, daß einige um ein paar Jahrhunderte spätere Mönchsschriftsteller dem Neri in seinen Oratorien wirklich einen ganz eigenen Musikstyl beigemessen haben; aber auch sogar diese Auffindung hat man mir überlassen, um nach vielfach vergeblichen Nachspürungen jetzt mit Ueberzeugung sagen zu können, daß auch an dieser Mönchsversicherung einer späteren Zeit nichts in der Wahrheit Begründetes ist. Denn die kleineren Abweichungen in der Einrichtung des Musikwesens und der liturgischen Melodien, die in verschiedenen Congregationen Statt finden, bilden noch lange keinen eigenen Musikstyl. Daß hingegen die musikalischen gottesdienstlichen Verschönerungen in den Oratorien der Väter des Neri im Style selbst gar nichts Abweichendes von dem Style der Zeit und des jedesmaligen Componisten hatten, der für sie arbeitete, geht aus folgender Thatsache deutlich hervor. Palestrina war der Hauptmeister, der für Neri selbst vielfache geistliche Compositionen lieferte. Baini ist der Hauptschriftsteller über Palestrina und seine Werke, mit deren Sammlung er den größten Theil seines Lebens zubrachte. Seine Liebe für Palestrina ist so groß, daß sie an Schwärmerei gränzt, oder es geradezu ist; nicht nur, daß er nicht das Geringste, was seinen überschwänglich Gepriesenen ehren kann, übersieht, sondern er setzt vielmehr noch hinzu, was nirgend anders als in seiner oft spitzfindigen Uebertreibung lebt. Das hat Baini namentlich gethan, als er von den 10 verschiedenen Stylen redet, die sich in Palestrina's Musikwerken finden sollen. Sieht man diese 10 sogenannten Style Palestrina's nach Baini's Darstellung nur oberflächlich an, so wird Jeder sogleich bemerken, daß Baini's Ueberspannung Dinge sieht, die gar nicht vorhanden sind; zwischen dem einen und dem andern ist oft nicht einmal ein denkbarer Unterschied, und man erkennt nichts klarer als die Mühe, seinen Helden nicht blos bis an die Sterne, sondern mitten hinein zu versetzen. Aber unter diesen 10 vermeintlichen Stylen kommt nichts von einem Oratorienstyle N's vor. Hätte nun N. einen eigenen Musikstyl gehabt für seine Kirchen, so würde er dies auch von Palestrina gefordert und dieser würde sich willig, fromm wie er war, darnach gerichtet und ihn noch dazu veredelt haben. Wie hätte nun Baini, der sogar Mehr sieht, als ist, dies nicht sehen und seinen Helden auch durch diese Angabe, die doch unter die wichtigen gehören würde, wäre nur Etwas daran, ehren sollen? Folglich gehörte zu Neri's Kirchenmusik gar kein besonderer, sondern überhaupt nur ein fromm eingänglicher, den kirchlichen Zwecken angemessener Styl. So muß also die Doppelannahme, Neri sey Erfinder der Oratorien und habe dafür einen eigenen Musikstyl gehabt, unter die Irrungen gehören, die immer noch als geschichtliche Thatsachen in der Welt der Musikfreunde herumlaufen. Was diesen Mährchen noch einen Wahrscheinlichkeits-Anstrich verliehen hat, das liegt im Namen Oratorium, welcher durch Neris Anstalt besonderes Gewicht erhielt und endlich auch auf die im Bethause gehaltene Musik übergetragen wurde, als auf einen gottesdienstlichen Theil der andächtigen Feierstunde. Dennoch hat sich selbst der Name, der für die musikalische Angelegenheit, seiner außerordentlichen Unbestimmtheit wegen, nichts weniger als ein Vortheil ist, erst im 17ten Jahrhundert verbreitet, ist erst seitdem auf diese Musikgattung bezogen worden. Uebrigens ist auch der weit ältere Ursprung derjenigen Musikart, die später Oratorium genannt wurde, gar kein Geheimniß. Dr. Peter Lichtenthal in seinem **Dizionario e Bibliografia della Musica** (Milano 1826) sagt selbst: „Andere führen den Ursprung der Oratorien bis auf die Kreuzzüge zurück" Der Keim dazu war allerdings in jenen Zeiten schon da. Ferner hatte schon Frdr. v. Blankenburg in seinen literarischen Zusätzen

zu Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste geschrieben: „Offenbar gingen die Oratorien aus den alten Mysterien hervor, die von Pilgern und andern christlichen Darstellern auf Straßen, Kirchhöfen und in Kirchen aufgeführt wurden und mit Gesang verbunden waren." Wir wissen schon, daß das Leben, der Tod, die Auferstehung, die Himmelfahrt Jesu, das Weltgericht ꝛc. die gebräuchlichen Gegenstände einer nicht eben absonderlichen Ausarbeitung waren. Die ganze Musik, die zu diesen Pantomimen und Declamationen angewendet wurde, bestand in hineingemischten Volksmelodien. Zuweilen, wie es sich traf, wurde mehr und höhere Musik dazu verwendet. Alle Anfänge sind gering, aber es sind Anfänge. Wie man nun auf dergleichen Thatsachen in geschichtlichen Behandlungen gar nicht Rücksicht nehmen kann, ist um so unbegreiflicher, da uns aus jenen Vorzeiten auch Mysterien beschrieben werden, in welchen Musik zu Tanz und Gesang vollkommen die Hauptsache war. Sogar von den Flagellanten wird uns berichtet, was ich in meiner geschichtlichen Erörterung des Stabat mater und des Dies irae in der allgemeinen musikalischen Zeitung und anderwärts gezeigt habe, daß sie bei ihren Umzügen bereits mehrstimmig, freilich noch volksmäßig, gesungen haben. Diese dramaähnlichen Vorstellungen, meist aus der Bibel entlehnt, führten den allgemeinen Namen Ludi oder auch Laudi spirituali; desgleichen eben so allgemein Mysterien, welche Benennung schon im 13ten Jahrhundert gefunden wird. Man vergleiche den Artikel Oper. Verschiedenen Abtheilungen dieser außerordentlich beliebten Spiele hatte man genauer bezeichnende Namen beigelegt: Mysterien im engern Sinne wurden solche genannt, die Glaubenspunkte darstelleten; Figurae nannte man alle, deren Stoff aus dem alten Testamente genommen war; Vangeli (Evangelien) diejenigen Geschichten, die das neue Testament gab; Exempel hießen solche, die die Wunderberichte von den Heiligen darstelleten, und endlich Legenden alle allgemeineren Erzählungen und Darstellungen christlicher Ereignisse. Zu diesen wurden noch im 15ten Jahrhunderte die Spiele beliebt, die man Fausti nannte, welchen ein zeitgemäß moralischer Inhalt zum Grunde lag. Bemerken müssen wir noch, daß die Figuren auch Tropen genannt wurden. Mochte ihr Inhalt der ersten oder der letzten Abtheilung angehören, die Volksliebhabereien der Zeiten und der Völker spielten darin stets die Hauptrolle, so daß nicht selten solche Unschicklichkeiten darin vorkamen, daß sie die Geistlichen nur zu gern ausgerottet hätten, wenn es ihnen möglich gewesen wäre. Da das nicht ging, mußte man auf die Veredlung derselben denken. Man überließ also die Darstellung derselben nicht mehr allein dem Einfalle irgend eines unternehmenden Kopfes aus der Volksmenge, sondern dichtete und ordnete selbst dergleichen Spiele mit Rücksicht auf den Volksgeschmack und auf die Verbesserung desselben. Gewiß ein verständiger und ein großer Schritt! Unter die Männer, die das Volksthümliche ergriffen, um dem besser Religiösen ihrem jedesmaligen Glauben nach desto stärkern Eingang zu verschaffen, gehörte unter Vielen auch Neri, nur nicht bereits 1540, wie v. Blankenburg zu früh angiebt; er ließ sich verschiedene Texte nach seiner Angabe dichten, z. B. „Christus und die Samariterin"; „Tobias und der Engel"; „die Reue und der Glaube"; diese wurden nun an geeigneten Stellen auch mit Musik geschmückt. Die Hauptperson blieb aber in der Regel immer der Erzähler, der gewöhnlich sprach, manchmal auch wie recitativisch sang. Und gerade dieser Erzähler, der uns jetzt auf das Aeußerste langweilen würde, war dem Volke jener Zeiten so sehr die vorzüglichste Person, daß man lange genug ihn gar nicht missen wollte. Viele Versuche, die Sache zum Bessern zu führen, scheiterten blos daran, daß man

den Erzähler, den Liebling des Volks, weggelassen hatte. Es mußte demnach mit der Verbesserung dieser beliebten Volksergötzungen nur langsam gehen. Aus der Geschichte der Oper, die in dieses Fach nothwendig hineinschlägt, wissen wir schon, daß unter den namhaft gemachten Stücken, welche ihre ordentlichen Dichter und Componisten hatten, eins der ersten von den ausgeführtern „Reppresentatione di anima e di corp." war, gedichtet von Agostino Manni und gesetzt von Emilio del Cavalieri. Die Musik war meist recitativisch mit eingewebten Chören, so gut es möglich war. Die Welt und das menschliche Leben traten als Personen darin auf, denen ihre Kleidung vorgeschrieben war, wie auf dem Theater; ferner ergiebt sich auch aus der Vorrede, wie v. Blankenburg als Vermuthung oder Folgerung es angiebt, daß auch der Tanz nicht fehlte. Wenigstens ist der Tanz sogar noch in späteren Zeiten als ein nothwendiges Stück eines Mysteriums angesehen gewesen. Im 17ten Jahrhundert war man noch nicht eben sehr weit von der alten volksbeliebten Einrichtung abgekommen, so viele Versuche auch bereits gemacht worden waren. Noch 1656 hatte Arc. Spagna in seinem Oratorium „Debora" den Erzähler weggelassen; es geschah aber noch immer nicht zur allgemeinen Zufriedenheit, so sehr hing man an der alten Einrichtung, in welcher das Scenische eben so volksgefällig war, daß man es nicht missen wollte. Noch in demselben 17ten Jahrhunderte, wo übrigens, wie schon gesagt, die Benennung Oratorium immer mehr um sich griff und endlich die herrschende wurde, nannte man diese Spiele (ludi) noch immer „dramatische Poesien". Zeno (Apostolo) und Metastasio, wie sie für Verbesserung der Operntexte gesorgt hatten, so sorgten sie auch für bessere Dichtungen im Fache der Oratorien. Als aber diese beiden Dichter für die Oper wirkten, war in Italien die dramatische Musik in ihrem Glanze. Das Oratorium mußte sich, musikalisch betrachtet, ebenfalls erst um diese Zeit recht eigentlich heben, wie die ganze Kunst der Musik überhaupt sich hob. Erst nach 1700 wird man bedeutende Werke der Kunst im Oratorienstyl zu suchen haben. Wollte man hingegen eine völlig klare Anschauung des Gegenstandes, so würde sie nicht anders zu geben u. zu erlangen seyn, als wenn man ein geschichtlich ausführliches, mit Beispielen aus alten Zeiten versehenes Werk mit kritischen Erläuterungen ausarbeitete. Wir werden uns das aber wohl versagen müssen, nicht blos hier, wo nur vom Uebersichtlichen mit Erörterungen des geschichtlich Falschen, was wir der Sache zu Liebe thun, die Rede seyn kann, sondern wahrscheinlich für immer, denn ein solches Unternehmen wäre kostspielig, und dazu ist hier der Beutel und dort die Neigung für geschichtliche Belehrung nicht groß genug. Wir würden uns aber doch wundern, wenn wir Oratorien aus der ältesten Zeit und noch aus dem 17ten Jahrhunderte hören oder auch nur übersehen sollten! Was man auch von der alten ehrwürdigen Musik, und in anderer Hinsicht mit Recht, rühmt: die Oratorien der Alten würden uns nicht gefallen. Erst in das 18te Jahrhundert fällt die Zeit ihrer Blüthe. Von Palestrina ist uns Nichts bekannt, was einem eigentlich sog. Oratorium oder einer Azione sacra (so wurden die Oratorien gleichfalls und im Grunde öfter genannt) ähnlich sähe; wir finden auch unter dem Verzeichnisse aller Werke des Palestrina, wie sie Baini zum Behufe einer zu besorgenden (aber immer noch nicht verwirklichten) Ausgabe in Partitur gebracht hat, kein einziges, was dahin gehört, obgleich die ganze Sammlung 36 Bände füllen würde. Ich habe mir alle Mühe, und seit Jahren, gegeben, ein Stück Palestrina's, das er für Neri's Oratorium schrieb, zu erhalten; bis jetzt ist die Mühe vergeblich gewesen. Was also von Palestrina dafür geschehen ist oder nicht: wer weiß es? Ich glaube gar nicht, daß er

eigentliche Oratorien jemals geschrieben hat. Daß aber schon frühzeitig, so wie zu den Opern, Instrumentalbegleitung dazu verwendet wurde, wissen wir zuverlässig. Schon das früher angeführte Oratorium des Emilio wurde von folgenden Instrumenten verschönt: Lira doppia (?), Clavicembalo, Chitarrone und II Tibie all' antica. Häuften sich nun auch die Instrumente zur Aufführung dramatischer und dramaähnlicher Musik bald darauf, so währte es doch lange, ehe die Instrumentalmusik sich aus ihrer Kindheit erhob. In Italien hat sie es überhaupt zu keinem besonderen Glanze gebracht, wenn wir von einzelnen Virtuosen absehen. Der Höchste und die Krone Aller in diesem Fache der Tonkunst ist u. bleibt bis jetzt immer noch unser deutscher Händel, ohne Vergleich über Alle, die vor ihm waren und nachfolgten, weit hervorragend. Das Instrumentale war auch zu seiner Zeit noch immer gering; auch er hob es nicht vorzüglich hervor, um so weniger, je mehr ihm die Kunst und Kraft seines ergänzenden Orgelspiels jenes unnöthig machte. Seine unüberwundene Größe liegt in einer bewundernswerthen Gewalt der Chöre, die sich auf dem möglichst gesteigerten Hochpunkte oft noch bis ins Wunderbare noch höher heben. Sie sind nicht nur vollkommen kunstkräftig, sondern auch so hoch charakteristisch, wie mehrere Gefühlssituationen arioser Solosätze tief aus der innersten Seele tönen, wenn auch nicht immer die Arien, die stets und überall den Modestempel ihrer Zeit tragen. In der neuesten Zeit hat bekanntlich, von den Deutschen auf die höchste Stufe gesteigert, der Glanz des Instrumentalen eine Wirksamkeit erreicht, die dem Gesange schon Gefahr zu drohen angefangen hat. Jedes Uebermaaß ist schädlich, folglich auch zu starke Instrumentation. Man muß also im Allgemeinen eher davor warnen, als dazu anfeuern. Dessen ungeachtet ist diese hochgesteigerte Instrumentationskraft nicht als ein Nachtheil der Tonkunst anzusehen. Denn der Mißbrauch, wie oft er auch eintreten mag, hebt nirgends den rechten Gebrauch auf. Wo also dieses glänzend gewordene Instrumentenspiel die Masse der Sänger nicht blos in selbstständiger Kraft unterstützt, sondern auch noch Etwas zu schildern hat, was der Gesang für sich allein nicht zu thun vermag, da wird auch diese Kunst ein hochwichtiger Segen verdoppelter Kunstwirksamkeit. In Deutschland, in der Composition ächter Meister, ja selbst schon bei solchen, die auf dem Wege nach der Höhe sind, hat das Orchesterspiel in der Regel Etwas zu sagen und ist keineswegs des bloßen sinnbetäubenden Lärmens wegen da, wie das leider jetzt namentlich von den Italienern zu sagen ist, die in der neuesten Opernmusik nichts Besseres zu geben verstehen, noch weniger in geistlicher Musik, in der sie kaum mehr heimisch genannt werden können; die Franzosen eben so wenig. Und so bleibt denn freilich für tüchtige Oratorienmusik, die sich vor den ältern Heroen dieses Fachs nicht zu schämen Ursache hat, nichts weiter als Deutschland übrig. So wenig nun auch irgend ein Land der Jetztzeit mit uns in die Schranken treten, ja nicht einmal einen Vergleich aushalten kann, so giebt es doch Männer nicht unbedeutender Art, die nicht blos im Allgemeinen von der geistlichen Musik, sondern auch von dem Mittelstyle des Oratoriums behaupten, daß die rechte Kunst und innere Kraft lange nicht mehr vorhanden sey. Sehen sie auf die angegebene Hauptkraft des sonstigen Gesanges, der den Glanz der Instrumentalgewalt entbehren mußte, weil er gar nicht erzielt werden konnte; oder sehen sie auf eine gewisse Einfachheit der Modulationen und auf jenes gleichmäßiger geordnete Fortschreiten der Tonkräfte, das die Erregung leidenschaftlicher, oder auch nur sinnbewegter Empfindung ausschloß und mehr in demüthig äußerer Ruhe, dem Nachdenken oder der beschaulichen Anbetung des Innern hold, hinneigte, so mögen sie Recht haben.

Wir geben auch zu, daß diese Richtung Vielen die angemessenste seyn kann, weshalb sie dies auch wohl für das Zweckmäßigste zum Heil des Ganzen zu erklären sich geneigt fühlen. Nur folgt daraus noch lange nicht, daß diese Richtung die einzige Lebensrichtung aller Menschheit aller Zeiten sey. Warum soll nicht auch in der Doppelnatur des Menschen Geist und Sinn zugleich frisch angeregt und zum vereinten Genuß gefördert werden dürfen? Es ist schwerer, beide zugleich zu ergreifen und so, daß Eins das Andere nicht hindere, nicht zu sehr den übermüthigen Herrn spiele. Es wird darum freilich auch nicht stets getroffen, aber das Höchste bleibt es dennoch und jedes Strebens werth. Wo Zwei wie Eins wirken, wird Mehr gethan, nur findet es sich nicht immer. Es hat sich aber sonst, wo fast nur der Gesang wirkte, auch nicht immer gefunden. Die Nieten zählen nicht und nur die großen Treffer werden angemerkt. Wer also um des Glanzes der Instrumente willen oder aus irgend einem Grunde behaupten wollte, daß unsern Tagen die geistliche und die Oratorienmusik nicht mehr eigen sey, der wäre zu einseitig und geradehin lieblos, von einer Richtung in Ketten und Banden gehalten. Immer noch haben wir Tüchtige, die geistliche Musik im Allgemeinen und Oratorien ächter Art zu schreiben verstehen, namentlich unter den Deutschen. Wir werden dies in einer gedrängten Angabe der Componisten leicht übersehen, nämlich solcher, die Oratorien geliefert haben. Ihre Werke aber muß man unter ihren Namen suchen. Die vorzüglichsten Oratorien-Componisten sind folgende: Steffani, Alessi. Scarlatti, Giuf. Amadori, Jomelli, Hasse, Händel, Telemann, Strunk, Thiele, Kayser, Mattheson, J. P. Kunzen, J. A. P. Schulz, C. F. Weinlig und Theod. Weinlig, C. Phil. Em. Bach, Weigl, Max Stadler, Rolle, Graun, Mozart, Haydn, Beethoven, Neukomm, Claſſing, Fr. Schneider, Bernhard Klein, neuerlichst noch Fel. Mendelsſohn-Bartholdy und Andere. Man sieht, die meisten und besten sind immer Deutsche. Von deutschen Oratoriendichtern sind unter den verstorbenen als die berühmtesten Rammler und Niemeyer zu nennen. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums in Italien liefert Crescembini istoria della volg. Poesia T. 1. p. 312 etc. 1731. In England, was keine berühmten Componisten in diesem Fache aufzuweisen hat, wird davon gesprochen in Dr. Brown's Betrachtungen über Poesie und Musik; ferner in Burney's Geschichte der Musik, im 4ten Thl. Viel hieher Gehöriges wird man in der Leipzig. allg. musikal. Zeitung finden, was man sehr bequem in den beiden Registerbänden, die über diese Zeitung gedruckt worden sind, unter dem Worte Oratorium zusammengestellt liest. Frankreich hat sich in dieser Compositionsgattung gar nicht ausgezeichnet; sogar die erst in neueren Zeiten eingeführten Concerts spirituels, unter denen man sich nicht einmal eigentlich geistliche Concerte vorstellen darf, haben keine sonderlich guten Compositionen ihrer Landescomponisten aufzuweisen. — Wollen wir uns nun noch, nach dieser kurzen und möglichst berichtigenden geschichtlichen Uebersicht, mit dem innern Wesen des Oratoriums, mit dem Unterschiede desselben von anderen verwandten Gattungen u. dergl. befassen, so werden wir zuvor, wie bei der Cantate, über den völlig unbestimmten, im Grunde gar nichts aussagenden Ausdruck uns beschweren müssen. Es wäre bei der Allgemeinheit des Namens, aus dem sich alles Erfinnliche machen läßt, was nur auf einen Ort Bezug hat, wo gebetet werden soll, ein wahres Wunder, wenn die Erklärer dieser musikalischen Dichtungen mit einander übereinstimmten. Man hat die Erklärung, die aus der Benennung gar nicht zu entnehmen ist, in der Regel von der Beschaffenheit der Oratorien hergenommen, die ihm zu irgend einer Zeit u. unter irgend

einem Volke eigen war. Daraus ist natürlich manches Widersprechende hervorgegangen, was wir schon bei der Betrachtung der Cantate (s. d.) bemerkten. Der frühere Name „Mysterium", „geistliches Drama", „heilige Handlung" ꝛc. war viel bestimmter, würde aber in der Folge, wo der weite Ausdruck „Oratorium" eingeführt worden war, freilich nicht auf alle sogenannten Oratorien passen. Daß jedoch die frühere Liebhaberei in die spätere Veränderung sich hineinzog, wird wohl Jedem natürlich scheinen. Fassen wir also den Unterschied der ersten u. der späteren Zeiten im Fache des Oratoriums der Hauptsache nach zusammen, so ergiebt sich, daß es lange eine volksmäßige dramatische Darstellung zur Religion gehöriger Gegenstände war, die zur Volkslust mit Tanz u. Musik geschmückt wurde. In der nächsten Veredlung, als man anfing, solche Mysterien schriftlich zu dichten, blieb das Theatralische vorherrschend; es wurde aber bald mit Allegorischem dem Betrachtenden näher gebracht oder dem frommen Gefühle vorzüglich zugewendet. Die erste Richtung verlangt durchaus Dramatisches, was auf Religion Bezug hat; die andere spielt dieses Dramatische mehr in das Lyrische hinein, u. giebt wohl auch, den veränderten Zwecken der geistlichen Verbesserer angemessen, dem letzten offenbar den Vorzug; ja man suchte das Theatralische nach und nach völlig daraus zu verdrängen. Aus diesen Richtungen wird sich, wie ich überzeugt bin, am besten und am klarsten das Wesen des Oratoriums bestimmen lassen, ja bestimmt werden müssen, da weder der Ausdruck noch die sich einander widerstrebenden Oratorienwerke eine geltende Hauptansicht möglich machen. Ein wirklich aufgeführtes Theaterstück soll es nicht mehr seyn; die sonst angewendete Mummerei, die Theaterkleidung, der Tanz, das Pantomimische u. s. w. sind weggefallen und allgemein für unzulässig erklärt worden. Waren nun diese sinnlichen Hebel zerschlagen, so mußte auf einen innern Ersatz gedacht werden, der sich der Dichtung und der Musik, u. der letzten hauptsächlich, zunächst und vor Allem im Lyrischen fand, was stärker als sonst in den Oratorien sich aussprechen mußte. Es ist demnach dieses lyrische Element zu einer Grundwesenheit dieser Musikgattung geworden. Man hat dies in der That bald erkannt und sehr Viel darauf gehalten, wie billig. Irgend eine Hauptempfindung, die jedes Oratorium hervorrufen soll, kann in der Ausdehnung, in der Durchführung, welche ein solches Werk verlangt, schlechthin nicht einzig und allein in Anspruch genommen werden, denn bis auf einen gewissen Punkt läßt sich in solcher Einerleiheitsrichtung auf ein namhaftes Gefühl hin ohne alle Ablenkung davon die Empfindung wohl steigern, allein nicht so lange, als die Dauer auch des kürzesten Werkes der Art es nothwendig machen würde. Das Gefühl ermüdet und spannt sich bald ab. Für die Belebung eines einzigen Gefühls ist nichts geeigneter als das Lied und die Ode. Beide würden also gar nicht im Oratorium zu erreichen, viel weniger zu überbieten seyn, wenn es hier blos auf Erhebung eines Hauptgefühls ankäme. Es war ein nichtiger Einfall, wenn Mehrere den Vorzug eines Oratoriums vor einer Ode in eine größere Verschiedenheit längerer und kürzerer Versarten, die mit einander wechseln sollten, setzen wollten. Es giebt manche Ode, die es im Wechsel längerer oder kürzerer Versarten mit einem Oratorium nicht nur aufnimmt, sondern es wohl noch übertrifft. Und wenn weiter nichts als ein Hauptgefühl dadurch lebendig gemacht werden sollte, so wäre es doch sonderbar, wenn man Etwas auf dem langen Wege des Oratoriums und mit Werkthätigkeit so vieler Kräfte u. Mittel herstellen wollte, was man auf einem viel kürzern, viel einfachern Wege durch das Lied

und noch dazu weit inniger erreichen könnte. In der lyrischen Einheit, im Hervorrufen irgend eines lebendigen Hauptgefühls kann also der Vorzug des Oratoriums unmöglich zu suchen seyn. Zwar muß jedem Kunstwerke eine Grundempfindung so wie ein Grundgedanke eigen seyn; es ist dies der große Punkt, um welchen und von welchem aus der Zirkel gezogen wird. Einen solchen Zirkel zieht sich auch das Lied; es nimmt aber nur auf, was zum vollsten Leben der angeregten Empfindung in eine Richtung gehört; der Zirkel ist klein. Im Oratorium muß er so groß seyn, daß sich die Richtung des Grundgefühls mit andern Lebensrichtungen in Verbindung setzt, daß zwischen verschiedenen Richtungen und Lebenszirkeln ein Kampf herrscht, der mit dem Sieg des Urkräftigen schließt. Mag man sich dies nun denken, wie man will; mag man die verschiedenen gegen einander ringenden Gefühlsdarstellungen ordnen und aussprechen, wie es nur gehen mag, immer wird dieser verschiedene Kampf des innern Lebens ein Wechselspiel hervorrufen, das dem Dramatischen sich außerordentlich nähert, ja das sogar wahrhaft dramatisch ist, sobald man nur Decoration und Action davon wegrechnet. Wir fordern also mitten in dem vorherrschend Lyrischen noch durchaus als unerläßlich nothwendig ein dramatisches Element schon für die Cantate und noch überwiegender für das Oratorium. Ich nenne dies dramaähnlich, weil hier die versinnlichende, sichtbare Darstellung der Gestalten wegfällt. Muß aber der Wechsel verschiedener Persönlichkeiten, das Mittheilen gegenseitiger Gefühle schon ein gegenseitiges Handeln und Leben des Einen für den Andern genannt werden, so ist auch schon der Wechsel der Sologesänge mit Chören und Doppelchören ein dramaähnliches zu nennen. Lebten diese inneren Persönlichkeiten der Gefühlswelt nicht in der Cantate, so müßte sie zur poetischen Erzählung, mit lyrischen Ergüssen durchzogen, herabsinken. Was daraus wird, hat man an den mit Recht aufgegebenen Cantaten für eine einzige Singstimme gesehen. Das lose Aneinanderreihen eines Gefühls an das andere befriedigt nicht; ganz anders hebt sich die Sache, sprechen sich Empfindungen, Wünsche, Hoffnungen verschiedener Herzen über ein und denselben Gegenstand aus. Weiter hat die Cantate nichts nöthig; eine ausgeführtere Fabel, eine Vermischung verschiedener Interessen ist ihr nicht Bedürfniß, wohl aber dem Oratorium, das der Erzählung, dem Dramaähnlichen, ein viel größeres Feld einräumt. Verschieden gestellte Individuen mit verschiedenen Lebensansichten und Bestrebungen, die das Glück des Lebens auf abweichenden Pfaden, wohl auch auf entgegengesetzten, suchen, solche, die um eines Zweckes willen, daß eine oder die andere Parthei falle oder siege, in Kampf gerathen, müssen im Oratorium vorhanden seyn; folglich, soll das Ganze ohne Theatervorstellung klar werden, auch ein gewisser Faden der Geschichte, an den sich Alles knüpft. Das heißt nun gewiß mit Recht dramaähnlich. Denn kann, wie wir gesehen haben, nicht einmal die Oper ein vollkommenes, seine Charaktere aus innerstem Grunde mit folgerechter Genauigkeit entwickelndes Drama seyn, so vermag es das Oratorium freilich noch weniger. Je seltener sich dieser Geschichtsfaden im Oratorium in wirklicher Erzählung zeigt, so lieb dies auch dem noch ungebildeten Menschen ist, der leichten Auffassung wegen, je mehr sich der Fortgang der Handlung aus der Aufeinanderfolge der Gefühlssituationen der verschiedenen Charaktere erschließt, desto besser wird das Oratorium wirken, weil es in seiner Fabel nur vor dem innern Auge, nicht vor dem äußern vorübergehen darf. Damit also der Hörer, der jetzt nicht mehr eine bloße

Erzählung fordert, doch den Gang des Geschichtlichen, die Grundlage des Ganzen, ohne zu viel Anstrengung u. eigene Thätigkeit der Fantasie festhalte, muß ihm das Geschichtliche des Oratoriums bekannt seyn. Er würde sonst durch diese Richtung auf die Historie selbst vom Hingeben an die durch Dichtung und Musik dargestellte Empfindung zu sehr abgehalten werden. Darum müssen auch die einzelnen Charaktere so bestimmt als möglich gezeichnet seyn, keineswegs durch Wort u. Ton ineinanderfließen; nicht minder muß ein Gefühl aus dem andern mit innerer Nöthigung hervorgehen, so daß der Hörer leicht begreifen und mitempfinden kann. Auf Schürzung und Lösung des Knotens wird noch mehr ankommen als im Drama selbst, weil hier von bekannten Gegenständen die Rede ist, die nur durch ihre Folgerichtigkeit und Gradation recht lebendig einwirken. Dem Musiker darf sein Werk weder durch zu lang ausgesponnene Gleichnisse, noch durch Betrachtungen, auch nicht durch einen Rhythmus erschwert werden, der keine logischen Einschnitte am Ende der Verse beachtet. Wechsel in den Versarten ist sehr zuträglich. Die Situationen müssen im dichterischen Ausmalen Maaß zu halten wissen; zu breit und viel ist eben so nachtheilig als zu wenig. Alle Gleichnißreden müssen kurz seyn; der Musiker kann Nichts damit anfangen, eben so wenig mit langen Erzählungen, da zu viel Recitative ermüden. Aus demselben Grunde muß auch Alles, was die Handlung angeht, kurz seyn: es wird hier nicht agirt. Also nur Gefühle hat der Dichter ausführlich dem Innern nach, das heißt darum noch nicht mit vielen Worten, nur eben mit so vielen als nöthig sind, genau zu entwickeln. Biblische Werke sind darum vorzüglich die besten, auch weil sie dem Hörer bekannt sind. Für sinnige Hörer wird ein ächtes Oratorium sogar Vorzüge vor der sinnlichern Oper haben: das äußere Gefühl wird nicht zu stark angeregt, das innere viel mehr; der Hörer wird zu größerer Mitthätigkeit gezogen, schon dadurch, daß er den Gang der Handlung sich selbst vorzubilden hat; der verständige Antheil daran bleibt frischer, weil das Aeußere nicht zu sehr abwendet ꝛc. Ist eine Zeit freilich dem Sinnlichen zugewendet, so verkehren sich diese Vorzüge in Nachtheile, welche letztere man jetzt dadurch zu beseitigen weiß, daß man die Sinne durch ungemeine Pracht übermäßig starker Instrumentation umgarnt, wodurch die stillern Vorzüge des Oratoriums wieder aufgehoben werden. Wer ändert die Zeiten? Sie ändern sich selbst. Der Redliche wie der Kluge sieht, wo es hinaus will. Vor allen Dingen sey ein Oratorium nicht zu lang; das stiller Wirkende hat vorzüglich darauf zu sehen, damit es nicht fordere, was ihm selten zuerkannt wird. Dann sey es dichterisch und musikalisch durch bestimmte Charakteristik der Personen und der Gefühle anziehend und in diesem Falle wie im Style selbst reiner als jede Oper. Beachtet es noch den bestmöglichsten Wechsel der Situationen mit klarer Gefühlstiefe, die sich zunächst in entsprechenden Melodien ausspricht, so wird es sich Freunde erhalten, so lange als Musik besteht. Von den einzelnen Musikbestandtheilen des Oratoriums habe ich in der Leipz. allg. musikal. Zeitung 1827 S. 646 ꝛc. gehandelt; desgl. 1828 S. 262, was ich hier als etwas Bekanntes oder doch leicht Nachzulesendes übergehe, um wichtigeren Dingen nicht den Raum zu schmälern. G. W. Fink.

Orchester, kommt aus dem Griechischen her und heißt hier (ορχηστηρ) zunächst Tänzer, Pantomime, Springer; dann bezeichnete es bei den Griechen noch den Raum vor der Bühne bis zu den Sitzen der Zuschauer, wo der Chor und die Musiker ihren Platz hatten. Bei den Römern war es der Ehrenplatz der Senatoren. In ähnlicher Bedeutung ist das Wort

auch von den Neueren, und in ziemlich allen Sprachen, beibehalten worden. Man versteht jetzt darunter: 1) den in Theatern, Concert- und Ballsälen, gewöhnlich durch Barrieren eingeschlossenen und terassenförmig erhöhten Platz, wo die Musiker bei den Aufführungen aufgestellt sind; und dann 2) auch die Gesellschaft der Tonkünstler selbst, die an diesem Orte die Musik aufführen, oder das Ganze der in der heutigen Concert-, Opern- und Kirchenmusik gebräuchlichen Instrumente. Halten wir uns bei beiden Begriffen des Wortes besonders auf. — Ad 1. der Ort, wo in einem Schauspielhause oder Concertsaale das Orchester angelegt ist und die Beschaffenheit desselben in Ansehung seiner Länge und Breite, besonders aber seiner Erhöhung von dem Fußboden, trägt außerordentlich Viel zu der größeren oder minderen Wirkung der Musik bei. In dem Schauspielhause ist wegen der Oper die Wahl dieses Orts, und wegen der Bühne die Höhe desselben von dem Fußboden, leider nicht willkührlich. Das O. muß hier nothwendig unmittelbar vor der Bühne selbst seyn, und um den Zuschauern die Aussicht auf diese nicht zu benehmen, darf es nicht über das Parterre hervorragen, ja muß selbst fast noch tiefer als dieses liegen. Hier hängt also, vorausgesetzt, daß das Orchester nach Verhältniß der Anzahl der Tonkünstler sonst den nöthigen Raum hat, und daß die Besetzung der Stimmen der Größe des Gebäudes angemessen und im Uebrigen eine gute Stellung derselben gewählt worden ist, wovon wir weiter unten reden, die Wirkung der Musik nicht sowohl von der Anlage des Orchesters für sich als vielmehr von der Anlage und inneren Bauart des ganzen Opernhauses ab, und so wird denn auch darüber mehr unter dem Art. Theater die Rede seyn müssen. In Concertsälen hingegen ist die Anlage des Orchesters im Allgemeinen mehr der Willkühr überlassen, und daher ein Gegenstand, auf welches der Concertanordner sowohl als der Bauherr sein besonderes Augenmerk zu richten hat. Das Erste, was dabei beobachtet werden muß, ist, das O. dahin zu legen, von wo aus der Ton sich in gleichstem Ebenmaaße und am schnellsten über alle Räume des Saales verbreitet. Dann muß dasselbe nach Verhältniß der Höhe des Saales mehr oder weniger von dem Fußboden desselben erhöht, der Stimmen wegen möglichst terassenförmig, und zwar so angelegt werden, daß die Zuhörer in einer der Größe und Beschaffenheit des Saales angemessenen Entfernung gehalten werden, damit der Totaleindruck der gesammten zusammenwirkenden Instrumente nicht gestört ist. Ein im Quadrat geformter Saal ist durchaus nicht zur Musik geeignet, weil das O. dann, im Verhältniß zu der Tiefe, die es in einem solchen Saale erhalten kann, viel zu breit werden müßte, wenn alle sonstigen Regeln einer guten Orchester-Anordnung befolgt werden sollen. Diese bestehen hauptsächlich in einer vortheilhaften Stellung der einzelnen Stimmen. Davon aber nachher. Die schönsten Concertsäle, welche Schreiber dieses in Beziehung auf eine gute Orchester-Anlage sah, sind unter den größeren in Berlin, im Conservatorium zu Paris, in Copenhagen, in Wien, München, und auch in Stuttgart; kleinere zweckmäßig angelegte Concertsäle mit Orchestern finden sich an verschiedenen Orten. — Ad. 2. Im Sinne von Tonkünstlergesellschaft hat man Theater-, Stadt- und Hoforchester, je nachdem es bei dem Einen oder Andern angestellt, besonderes Eigenthum des Einen oder Andern ist. Man gebraucht also in diesem Sinne das Wort ziemlich gleichbedeutend mit Capelle, welcher Art. nachgelesen werden mag. Als solche erscheint nun ein O. bald völlig selbstständig, wie in der reinen Instrumentalmusik, bald in Verbindung mit den Singstimmen, aber auch nicht immer blos begleitend, sondern häufig hervortretend in der Schilderung des Gegenständlichen. Bei der Verbindung mit dem Gesange bedarf

es großer Anschmiegung im Vortrage (s. Accompagnement und Begleitung) und die feinsten Schattirungen im piano und forte, so wie im crescendo und decrescendo (s. d.), worauf der Director (s. Capellmeister und Musikdirektor) die höchste Sorgfalt zu verwenden hat. S. auch Aufführung. Die Geschichte der Orchester in diesem Sinne fällt ganz mit der Geschichte sowohl der einzelnen Instrumente als der Musik überhaupt und der Instrumentalmusik insbesondere und der Instrumentation zusammen, und man vergleiche daher, um nicht eine Sache zweimal zu sagen, darüber diese und die daselbst sonst noch citirten Artikel. Eben so ist von der Besetzung eines O's schon unter dem Art. Besetzung geredet worden. Führen wir daher hier nur noch die jetzt in den Orchestern gebräuchlichsten Instrumente an, werfen dann einen Blick auf deren zweckmäßigste Aufstellung, und zählen zum Schluß endlich die Orchester auf, welche wir nach unserer Bekanntschaft mit denselben derzeit für die nach Qualität und Quantität, nach innerem und äußerem Werthe, besten halten. Die Instrumentenzahl in den Orchestern ist natürlich nach größerer Aufnahme, Ausbildung und Verbreitung der Instrumentalmusik, besonders durch Mozart und Beethoven, bedeutend vermehrt worden. Jetzt trifft man schwerlich ein nur einigermaßen ansehnliches und auch nur ziemlich vollständiges Orchester ohne: Violinen, Violen, Violoncell, Contrabässe, Harfe, Guitarre, Flöten aller Art, Oboen, englisch Horn, Clarinetten, Bassethorn, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken, Triangel, Becken, große und kleine Trommel. Wie viele von jedem Instrumente bei einer Aufführung vorhanden seyn müssen, hängt von der Instrumentirung der Composition ab. Doppelt müssen die Blasinstrumente wenigstens besetzt werden können, wenn anders das O. vollständig seyn soll, da jetzt wohl schwerlich oder doch nur ausnahmsweise eine Orchester-Composition ins Leben treten möchte, in welches nicht eine erste und eine zweite Flöte, eine erste und zweite Clarinette ꝛc. enthalten wären. Von diesen Instrumenten nun müssen die Geigen immer vorn, und wo möglich auf beiden Seiten des Directors, so stehen, daß die Spieler diesen stets im Auge haben können. Auf die Geigen folgen in gleicher Theilung auf einer 2ten Terasse die Rohrinstrumente, so daß die Oboen und Flöten hinter oder doch in die Nähe der ersten Violinen, die Fagotte, Clarinetten und Bassethörner aber in die Nähe der 2ten Violinen und Bratschen kommen. Auf der letzten Terasse des O. sind die Blechinstrumente vertheilt, neben welchen denn auch die Pauken und Trommeln stehen. Die Contrabässe und Violoncelle müssen wo möglich die Mitte des gesammten Instrumentenchors ausmachen, so daß die letzten selbst bis durch die Blasinstrumente reichen. In Verbindung mit Vocalmusik stehen die Singchöre immer voran, vor dem sogenannten Orchester, der Sopran und Tenor zur Rechten und der Alt und Baß zur Linken des mit dem Gesichte dem Publicum zugewandten Directors. In Kirchen, Theatern ꝛc. läßt sich nun freilich diese Ordnung nicht immer leicht bewerkstelligen, und man muß sich den vorhandenen Umständen fügen; indeß dürften doch alle dort nothwendigen Aenderungen nur als kleine unwesentliche Abschweifungen und Modificationen jener Hauptregel befunden werden können. Nach der von uns so eben angegebenen Ordnung sind nun auch die Instrumente der anerkannt in jeder Hinsicht ausgezeichnetsten Orchester aufgestellt, wie im Conservatorium und Concert spirit. zu Paris, in Berlin, im Conservatorium zu Prag, im Concert spirit. und Conservatorium zu Wien, in Stuttgart, München und Frankfurt. In den Theaterorchestern hat der Streichinstrumentenchor gewöhnlich seinen Platz auf der linken, und der Blaschor auf der rechten Seite des Directors;

die Bässe möglichst in der Mitte, und die Sopraninstrumente vorn, Pauken und Trommeln auf beiden Seiten, und die Blasinstrumente am äußersten Ende. Bei großen Musikfesten, wie sie die verschiedenen Musikvereine in Halle, Dessau u. a. O. veranstalteten, ist die Aufstellung des Orchesters eine schwierige Aufgabe. Fr. Schneider in Dessau scheint uns dieselbe am besten gelöst zu haben. Die Leipziger allgem. musikl. Ztg. gab 1836 mehrere Zeichnungen davon.

Orchester. Unter diesem Namen existirt auch ein von dem Uhrmacher Joh. Georg Straßer in Petersburg 1802 erfundenes Instrument. Dasselbe ist ein Spiel-Uhrwerk in Form eines antiken Tempels, und wird deshalb meistens auch zur näheren Bezeichnung Mechanisches Orchester genannt; Orchester deshalb, weil die Stimmen fast ein ganzes Orchester ersetzen. Dieselben sind in zwei Chöre vertheilt. Der erste Chor enthält eine Viola da Gamba 12 Fuß, eine eben so große Flöte, eine andere Flöte 8 Fuß, und eine Flöte 4 Fuß; der zweite Chor hat eine Flöte 8 Fuß, eine Vox humana 8 Fuß, und Fugara 8 Fuß. Das ganze Werk spielt 2 Ouverturen, 2 Clavierconcerte und ein Quintett von Mozart, dann die Militärsinfonie von J. Haydn, und endlich noch verschiedene kleinere Sachen, und Alles zwar nach der vollständigen Partitur. Ein Hauptvorzug des Instruments seiner Art ist, daß es nicht blos ein crescendo und sforzando, sondern sogar auch ein tempo rubato hat. Das giebt seinem Vortrage bedeutendes Leben und eine angenehme Mannigfaltigkeit. Merkwürdig ist die Sicherheit und die Bestimmtheit der Stimmen beim Eintreten im Fugen-Vortrage. Straßer, ein geborner Deutscher, verfertigte das Werk in Gemeinschaft mit seinem Sohne. Das Pfeifenwerk, theils von Holz, theils von Metall, ließ er bei dem berühmten Orgelbauer Gebrahem in Petersburg verfertigen. Nach einer Ausstellung ward die Uhr für 60000 Rubel verloost. Eine arme Predigerwittwe gewann sie, und dieser kaufte sie nachmals (1804) der Kaiser von Rußland um 25000 Rubel und eine lebenslängliche Pension von 1000 Rubel jährlich ab. S.

Orchestik, s. Tanz (Tanzkunst).

Orchestrino, ein mit Darmsaiten, von der möglichsten Dicke bis zu ähnlicher Feinheit bezogenes Tasteninstrument, in Form eines Clavieres, das eher klein als groß genannt werden kann. Unter dem Bauch desselben befindet sich ein Rad, welches der Spieler mit dem Fuße in Umschwung bringt, und das einen, über den Saiten schwebenden, Bogen von Leder besitzt, der mit einer Feuchtigkeit (das Geheimniß des Erfinders) belegt ist, welche den Calophonium vertritt. Dies Instrument geht von dem Pianissimo über zu der Stärke eines vollstimmigen Orchesters, in seiner ganzen Kraft. Der Erfinder des Orchestrino heißt Poulleau, von Geburt ein Franzos. Er verfertigte es in Petersburg, reiste nach Paris, und hoffte sein Glück damit zu begründen. Die Sache aber schlug fehl. Späterhin hat er sein Instrument noch so weit vervollkommnet, daß es sich nicht mehr verstimmte, ist aber bald nachher gestorben, und man hat weder von ihm, noch von seinem Instrumente je wieder etwas gehört. — S.

Orchestrion. So heißen zwei ganz verschiedene Instrumente: 1) eine von Abt Vogler erfundene tragbare Orgel, die nach seiner Angabe in Holland erbaut ward, auf welcher er sich 1789 zum erstenmale in Amsterdam hören ließ. Sie besteht aus 4 Clavieren, jedes von 63 Tasten, und aus 39 Pedaltasten. Das Gehäuse stellt einen Cubus von 9 Fuß vor, und das Werk, welches keine Frontpfeifen hat, gleicht an Stärke des Tones

einer 16füßigen Kirchenorgel. Es enthält ein crescendo und diminuendo für alle Stimmen, und eine äußerst pünktliche Temperatur. 1796 kam Vogler damit in Stockholm an, wo er damals Königlicher Capellmeister war, und der Effekt des Instruments ward von dortaus außerordentlich gerühmt. Den Namen Orchestrion erhielt es, weil es durch seinen Ton ziemlich alle gangbaren Instrumente nachahmt und so in gewisser Beziehung ein ganzes Orchester ersetzt. — 2) Ein mit einem Orgelwerke verbundenes Fortepiano, von Thomas Anton Kunz in Prag erfunden und nach dessen Angabe von den Instrumentenmachern Gebrüder Still daselbst in den Jahren von 1796 bis 1798 verfertigt. Das flügelförmig gestaltete Fortepiano ist nur um 14 Pariser Zoll länger und um 13 Zoll höher als ein gewöhnliches, denn die Höhe des Kastens beträgt 3′ 9″, die Länge 7′ 6″, die Vorderbreite 3′ 2″, und die Hinterbreite 7″. Die 2 Manuale, jedes von Contra F bis zum 3gestrichenen a sich erstreckend, und das Pedal, vom 16füßigen C bis c 2 Fuß durch alle Töne gehend, sind von Ebenholz und Elfenbein. Alle Claviere können allein und auch in Verbindung mit dem Pfeifenwerk, oder dieses auch wieder allein gespielt werden. Die Spielart selbst ist sehr leicht. Die Koppelzüge und der Lautenzug am Fortepiano sind beim eingestr. c gebrochen, der Pedallautenzug aber nicht. Die Dämpfung am Fortepiano ist zum Verschieben. Rechts und links stehen unterhalb der Claviaturen die Registerknöpfe. Das Fortepiano liegt oben auf, das Pfeifenwerk unter demselben ganz frei auf einer gekröpften Windlade in der Mitte, das Pedal am Boden. Die Wirkung ist im Tutti überraschend voll und kräftig, ohne Lärm, und ohne eigentlich orgelartig zu seyn, und in einzelnen Veränderungen, worunter die Waldhörner, Flöten, der Fagott, der Glaston mit seinen Bebungen, crescendo, decrescendo und diminuendo nebst noch anderen schönen, höchst angenehm. Merkwürdig ist die Vollkommenheit des crescendo. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 360 Pfeifen, läßt sich 105 mal deutlich verändern, und gewährt die Wirkung eines ganzen Orchesters (daher der Name), ausgenommen die Geigen, wenn man diese nicht im Fortepiano finden will. Die abseits verborgen liegenden $1^1/_2$ Elle langen und 1 Elle breiten Spanbälge werden entweder durch Menschenhände oder durch eine kleine Maschine in Bewegung gesetzt. Uebrigens war schon früher ein ähnliches jedoch weit unvollkommneres Instrument der Art da, und Kunz's Werk kann daher eigentlich nur als eine Verbesserung, nicht als eine erste Erfindung angesehen werden, außer er hätte jenes zu seiner Zeit bereits vorhandene, jetzt freilich durch seine Leistung ganz vergessene Instrument gar nicht gesehen, was jedoch zu bezweifeln ist. W.

Organische Musik. Unter *ὀργανον*, wovon das deutsche Wort Organ und Organismus herkommt, verstanden die Griechen jedes Werkzeug, womit Etwas zu Stande gebracht wird, daher auch ein musikalisches Instrument, als ein mechanisches Werkzeug, welches durch fremde Anregung oder durch fremdes Leben erst in Bewegung und Wirkung gesetzt wird; daher trugen denn auch die Alten das Wort in adjectivischer Beziehung in die Musik über, und verstanden unter organischer Musik jede Musik, wobei Instrumente angewendet wurden, also das was wir jetzt im Allgemeinen unter Instrumentalmusik verstehen, da wir bekanntlich, nachahmend die Lateiner, mit Organ und Organismus den Begriff des Selbsterhaltens und nach natürlichen Gesetzen in steter eigener Bewegung Bleibens verbinden, also das Mechanische davon ausschließen.

Organist. Derjenige, welcher die Orgel beim Gottesdienste einer Gemeinde zu spielen hat. Das Weitere unter Orgelspiel.

Organo, ital. Name der Orgel (s. d.)

Organo, Perino, geboren zu Florenz 1470 und gestorben zu Rom schon 1500, war zu seiner Zeit berühmt als Lautenspieler. In der Kirche Ara Cöli zu Rom ward ihm nach seinem Tode ein Denkmal von Marmor errichtet, mit der Inschrift: Perino Organo, Florentino, qui singulari morum suavitate ac testudinis non imitabili concenta dubium reliquit, amabilior ne esset sua ingenii bonitate, an admirabili artis excellentia clarior. Paulus Jacobus Morinta. Parmensis amico. M. P. vixit annos 29.

Organo-Chordium, deutsch eigentl.: Saitenorgel, ein von dem Orgelbauer und Instrumentenmacher Rackwitz zu Stockholm nach des Abt Vogler Angabe 1798 verfertigtes Instrument, das aus einem ganz gewöhnlichen Fortepiano und einer damit verbundenen kleinen Orgel von 3½ Register bestand, und in den ersten Jahren nach seiner Erfindung auch nicht ohne Beifall blieb, nachher aber der Vergessenheit ganz anheim fiel.

Organographie, aus dem Griechischen von ὀργανον-Instrument und γραφω—schreiben zusammengesetzt, ist die Lehre von der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente, oder wörtlich eigentlich eine Beschreibung der musikalischen Instrumente, — Instrumentenbeschreibung.

Organum, lateinischer Name der Orgel (s. d.). — **Organum hydraulicum** ist die Wasserorgel (s. d.). — **Organum pneumaticum** heißt zum Unterschiede von der letzten die gewöhnliche Windorgel (s. Orgel). — **Organum partatile** — tragbare Orgel, ist entweder ein kleines Positiv, das leicht von einer Stelle zur andern getragen werden kann, oder der Name der Drehorgel (s. d.), welche immer getragen wird.

Orgel, griech. Ὄργανον, ital. **Organo** und lat. **Organum**, ist ein Instrument, das aus sehr verschiedenartigen, kunstgerecht, nach Masse, Form, Mensur und Intonation, auf Windladen in Chöre (Register, Stimmen) geordneten Pfeifen (Orgelpfeifen) besteht und deren Grundton durch künstlich bereiteten, an Qualität sich gleichbleibenden Wind (Orgelwind) hervorgebracht wird. Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist aus dem Artikel Koppel zu ersehen. — Jede Orgelstimme muß einen eigenen und gleichmäßigen Charakter (Tonfarbe) haben; dieser geht aus der Masse, Form, Mensur, Struktur und Intonation ihrer Pfeifen hervor, und aus ihm wird die Benennung der Stimmen entnommen, die, bis auf Ausnahme aller Principale, den Tönen vorhandener Instrumente gleich, wenigstens doch ziemlich ähnlich klingen sollen, und so entstanden die Benennungen: Flöte, Posaune u. s. w. Jede Stimme kann, nach Willkühr, theils einzeln, theils mit wenigen oder mit vielen, oder auch mit allen in einer Orgel vorhandenen Stimmen gemeinschaftlich zusammen gespielt werden. Mehr wie 15—16 Stimmen setzt man nicht leicht auf eine Lade, und jede Lade bedarf einer Tastatur. Mehrere Tastaturen können durch Koppelzüge gemeinschaftlich verbunden, zusammen benutzt werden. Jede einzelne Tastatur bildet eine Hauptabtheilung der Orgel, und diese zerfällt in Nebenabtheilungen, als: in Principale, offene, halb oder ganz gedeckte Flöten- und in offene oder halbgedeckte Zungenstimmen. Zu den Principalen zählt man alle Mixturarten und Mixturchöre, die, vermöge ihres frischen und schnell ansprechenden Tones, den Fond einer Orgel bilden; sie sind, wie die Flötenarten, welche theils zur Stimmenmischung, theils zu sanften Vorträgen benutzt werden, Labialstimmen. Die Zungenstimmen, welche entweder Schallstücke, oder keine aufschlagende oder freischwingende Zungen erhalten, geben dem Orgeltone Kraft und Glanz. Große

Stimmen geben würdevolle, tiefe; kleine Stimmen hohe und scharfe Töne. Erstere allein benutzt, geben in ihren tiefsten Tönen Undeutlichkeit, letztere Bestimmtheit und Deutlichkeit, daher ihre Vermischung mit einander oft unerläßlich ist. Auch die Orgeln selbst zerfallen in verschiedenartige und werden durch Beinamen, welche aus ihrer Größe, Beschaffenheit und Zweck entnommen wurden, von einander unterschieden, als: Kirchenorgel, Concert-, Dreh-, Wasserorgel u. s. w. Kirchenorgel heißt diejenige, welche zum Gebrauche beim Gottesdienste in der Kirche, Concertorgel, die bei Concerten nur benutzt wird. Erstere bedarf (s. Orgeldisposition) scharfe, große, würdevolle und die Andacht erregende, letztere nur einige wenige und sanfte Stimmen. Ganze Orgel wurde und wird auch mitunter noch bis jetzt eine solche genannt, in deren Hauptmanual sich ein 16füßiges, im Pedale ein 32füßiges Principal befindet. Sie erhält 3 oder 4 Manuale. Halbe Orgel die, in deren Hauptmanual das größte Principal von 8′, im Pedale von 16′ ist. Sie erhält 2 oder 3 Manuale. Viertelorgel wird diejenige genannt, in deren einzelnem Manual das größte Principal nur 4füßig ist. Zur Grundstimme erhält es Gedakt 8′, und im Pedale Subbaß 16′. Ohne Pedal heißt ein solches Orgelwerk: Groß- oder Kirchenpositiv; ist das Principal nur von 2′: Kleinpositiv; kann ein Positiv, worunter überhaupt jedes Orgelwerk ohne Pedal verstanden wird, leicht von einem Orte zum Andern hingetragen werden: Portativ; und wenn es aus lauter Zungenstimmen besteht: Regal. — Orgue expressio ist ein Orgelwerk, dessen Ton, vermittelst stärkeren oder schwächeren Windes, Biegung gegeben werden kann. Dreh orgel (Leyerkasten) ist das Pfeifenwerk, das man vermittelst einer drehbaren Walze spielt (s. Drehorgel). Im Anfange dieses Jahrhunderts wurden mehrere solche Orgeln zu Berlin in groß Format angefertigt, um sie in Dorfkirchen als Orgeln zu benutzen. Nachdem mehrere Gemeinden zu dieser ihrer Bestimmung davon gekauft und sie in ihren Kirchen eingeführt hatten, sah man bald nicht nur ihre Unbrauchbarkeit und Schädlichkeit ein, sondern fand auch, daß sie kostspieliger als die weit brauchbarere Kirchenorgel, und durchaus eine Verunstaltung der Kirchen sey und kam daher in kurzer Zeit von der unwürdigen Idee zurück: Leyerkasten in Kirchen einführen zu wollen. Die Wasserorgel (hydrauliſche Orgel, Organum hydraulicum), welche niemals in Kirchen, sondern nur in den Gemächern reicher Herren aufgestellt wurde, unterschied sich zur Zeit ihrer Erfindung (150 Jahre vor Christi Geburt) von der Windorgel (Pneumatische Orgel) nur dadurch, daß bei ihr erhitztes Wasser dem durch Bälge erzeugten Winde gleiche Qualität gab. Beide Orgelarten verhalten sich daher vergleichsweise zu einander, wie 2 Taschenuhren, von denen die eine mit u. die andere ohne Cylinder ist. Man vergleiche über die ältesten Orgeln des Ktesibios G. W. Fink's „Abhandlung in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1836 S. 49. ꝛc. unter dem Titel: Zur Geschichte der alten Orgeln. Namentlich: Kurze Beleuchtung der hauptsächlichsten Angaben über die Orgeln des Ktesibios, mit Erläuterungen, nach den Quellen bearbeitet." Da von den ältesten Schriftstellern mehrentheils nur der Wasser-, selten ausdrücklich der Windorgel (Org. pneumaticum) gedacht wird, so sind fast alle neueren Geschichtschreiber der Meinung, daß die Wasserorgel früher als die Windorgel erfunden worden wäre. Das Folgende, welches um so eher hier seinen Platz verlangen kann, als das Geschichtliche über Entstehung der Orgel in diesem Artikel unerläßlich

ist, wird aber ein dem entgegenstehendes Resultat liefern: 1) die Wasserorgel, wenn sie gleich nur aus einem Pfeifenchore bestand, war ein höchst künstliches, aus den Elementen der Windorgel bestehendes Instrument, die Windorgel aber nur höchst einfach eingerichtet. Es steht der Satz aber fest, daß ein höchst künstliches Werk nicht früher als die Elemente, aus denen es besteht, geschaffen werden kann; folglich mußte die Windorgel früher wie die Wasserorgel vorhanden gewesen seyn. 2) die Orgel (gleichviel ob Wind- oder Wasserorgel) ist, wenn gleich Mattheson (dessen Vollk. Kapellmeister S. 459) ihre Erfindung bei den Griechen oder Hebräern sucht, niemals als Orgel erfunden worden, sondern sie ging nur, wie sie jetzt ist, und zwar nach und nach, vielleicht nach Jahrtausenden aus den Erfindungen ihrer einzelnen Bestandtheile hervor. Das Geschichtliche über ihr allmähliges Entstehen ging mit der Zeit selbst verloren, weil Erfindungen in der Regel zur Zeit ihrer ersten Periode von so unvollkommener Art sind, daß man ihren späteren Einfluß auf Höheres oft nicht ahnden kann, es daher der Mühe nicht werth hält, sie aufzuzeichnen und der Nachwelt aufzubewahren, wie dies auch bei Erfindung der einzelnen Orgeltheile der Fall war. Jeder, der die Orgel in ihren einzelnen Theilen kennt, findet dies leicht auf dem Wege der Vernunft und in der Natur der Sache selbst, und so können wir ihr Entstehen nur in Erfindung der ersten einfachsten Pfeife auf folgende Art suchen und finden, welches Suchen und Finden nicht nur durch glaubwürdige Schriftsteller der ältesten Zeit, die über orgelartige Instrumente, d. h. über mit Pfeifen versehene Instrumente schrieben, sondern auch durch vorgefundene Denkmäler der ältesten Zeit, welche durch Abzeichnungen bis auf uns kamen, erleichtert wird. Hiernach entstand durch Zusammenstellung mehrerer veredelter Pfeifen von verschiedener Größe, die Panpfeife (Syrinx). Ihre Spielart verlangte entweder eine stete Bewegung mit dem Kopfe oder mit den Händen; beides mußte ermüden und so erfand man Labialpfeifen (wahrscheinlich zuerst die Blockpfeife), stellte sie in derselben Folge, wie die der Panpfeife, von verschiedener Größe auf Löcher (jetzt Pfeifenkessel), welche durch die Decke eines sehr schmalen Kastens (der Anfang zur Windlade), hindurchgingen, und blies sie, vermöge einer aus dem Kasten hervorgehenden, dünnen Röhre (jetzt Windkanal) mit dem Munde an. Diejenigen Pfeifen, welche nicht ansprechen sollten, mußte man mit den Fingern zuhalten. Bei Vermehrung der Pfeifen reichten dazu die Finger nicht mehr aus und so wählte man zum Verstopfen der Pfeifen Schieber (Canon, jetzt Spielventil), die auf der langen Seite des Kastens hervortraten und so angebracht waren, daß durch ihr Bewegen dem Winde der Zugang zu den Pfeifen versperrt und geöffnet werden konnte. Diese Handhabung konnte nur eine schlechte Spielart herbeiführen, und so erhielten die Canons eine hängende Lage. In dieser mußten sie, um geöffnet werden zu können, mit Hebeln (Tasten) vermittelst angebrachter Stricke (Abstrakten) verbunden werden. Nun hatte man eine Tastatur und konnte die Anzahl der Pfeifen mehr noch vermehren. Die Vermehrung der Pfeifen, woraus wieder eine Vergrößerung des Pfeifenkastens hervorging, verlangte aber mehr Wind, als ihn der menschliche Athem zu geben im Stande war. Zur Herbeischaffung der nöthigen Quantität und Qualität des Windes gab der Windsack des Dudelsackes, welches Instrument schon Lieblingsinstrument der uns bekannt gewordenen ältesten orientalischen Völker war, und bei den Griechen Ὄργανον πνευματικον genannt wurde, die nächste Veranlassung und es gelang, ihn mit Nutzen an dem Kasten anzubringen. Allein der denkende

Mensch strebt stets nach Vervollkommnung und Vervollständigung, und so gab man dem Instrumente, um einen kräftigeren Ton davon zu erhalten, noch einen weiten Pfeifenchor, von gleicher Tonhöhe mit dem ersteren, vermehrte und vergrößerte die Pfeifen. Hiedurch wurde eine größere Breite des Pfeifenkastens und der Windgänge (Canzellen), auch mehr Wind nöthig, als durch den Windsack herbeigeschafft werden konnte, und so bediente man sich der Blasebälge, um damit den Sack stets voll Wind zu erhalten, der von der Zeit an die Stelle unsers jetzigen Windkastens vertrat, der aus ihm also hervorging. Von der Zeit an bildeten diejenigen Theile, welche die Hauptbestandtheile einer Orgel ausmachen, ein Ganzes, und so können wir unbedenklich diese Zeit als diejenige annehmen, in welcher die erste Orgel entstanden ist. In welches Jahrhundert sie aber fält, wer der Verfertiger der ersten Orgel war, wird wahrscheinlich, wenn sich nicht noch alte Urkunden vorfinden, die ein Näheres darüber sagen, ein Geheimniß bleiben und wir müssen uns damit begnügen, daß diese Periode mehrere Jahrhunderte vor Christus eintrat. Da die Bälge jener Zeit unsern Küchenbälgen ähnlich, daher so unvollkommen waren, daß sie keinen Wind von gleicher Qualität geben konnten, ohne welchen kein feststehender Ton, deshalb also auch kein nur erträglicher musikalischer Vortrag denkbar ist, so mußte man bemüht seyn, dem Winde eine sich stets gleichbleibende Qualität zu geben. Dies gelang dem Ktesibios, der 120 Jahre vor Christi Geburt zu Alexandrien lebte, durch erhitztes Wasser, und von nun an wurde die Windorgel, was sie ungeachtet dieser ihrer Veredelung blieb, Wasserorgel genannt, welche Benennung veranlaßte, daß man beide sehr oft für zwei von einander ganz verschiedene Instrumente hielt. Auch die Wasserorgel wurde von denkenden und geschickten Arbeitern nach und nach so vervollkommnet, daß sie viele Jahrhunderte hindurch in Gebrauch und Ansehn stand; allein sie war und blieb immer, so Viel auch von ihrer Größe und Vollkommenheit gefabelt wird, ein nur kleines, unbedeutendes und unvollkommenes Instrument, dessen ihm anklebende Unbequemlichkeiten, so wie das Kostspielige ihrer Anfertigung und ihrer Instanderhaltung, ja selbst das Kostspielige bei ihrer Benützung, lebhaft gefühlt werden mußte, und so konnte das allgemeine Streben, dem Orgelwinde auf eine leichtere und bessere Art gleiche Qualität geben zu können, nicht ausbleiben. Sonach ist, der Natur der Sache nach, anzunehmen, daß die Windorgel bei der Verbesserung der Wasserorgel ihrer Veredlung entgegenging, und mit der Vervollkommnung ihrer Schwester selbst vervollkommnet ward.*) Der erste Versuch, den man machte, um dem Orgel-

*) Nach Nachrichten vom heiligen Augustin und mehreren alten Schriftstellern standen schon im 4ten Jahrhundert n. Chr. zwei Orgeln im Tempel zu Jerusalem, von denen die kleinste Maschrokita, die größte Magrepha hieß. Daß letztere eine Windorgel war, geht aus der Zeichnung ihrer Windlade hervor, die Forkel im ersten Bande, Tabelle 4, seiner allgemeinen Geschichte der Musik mittheilt. Eben so wird auf dem Titelblatte des zweiten Bandes dieses Buches die Abbildung von einer Windorgel gegeben, von der Mersenne sagt, daß ihm der berühmte Naudäus die Figur dieses Positivs geschickt, das in den Gärten des Matthäi zu Rom gestanden habe. Nach Du Cange hatte Julian der Abtrünnige ein mit Blasebälgen versehenes musikalisches Instrument. Isidor und Cassiodor gedenken ihrer aus dem 6ten Jahrhundert. Zarlino theilt eine Zeichnung von einer in der uralten Stadt Grado vorgefundenen Windlade vom Jahre 580 mit, die 15 Tasten hatte und zu 2 Pfeifenchören eingerichtet war. Madame de Gaulis, welche aus den besten Schriftstellern schöpfte, sagt, daß Carl der Große vom Kalifen von Bagdad eine pneumatische Orgel zum Geschenk erhalten habe. Im Jahre 660 wurden die Windorgeln in England, 757 in Frankreich bekannt, in welchem letztgenannten Lande Pipin eine Windlade vom Kaiser Constantin zu Constantinopel zum Geschenk erhielt.

winde gleiche Qualität zu geben, war, der Natur der Sache gemäß, der, daß man die Bälge vergrößerte. Diese Vergrößerung war aber nur von der Art, daß ein Mann vermöge eines auf dem äußersten Theile der Balgtaste befestigten Schuhes, wohinein er seinen Fuß stecken mußte, deren zwei gemeinschaftlich, den einen niedertreten, den andern aufziehen konnte. Wenn hierdurch gleich das Gewünschte noch nicht gefunden worden war, so gingen aus diesen Bälgen doch die Wiederbläser hervor, die, mit Steinen (Balggewichten) beschwert, hinlänglich starken und schon ziemlich gleichen Wind gaben. Von jetzt an erhielt die Orgel, ungeachtet ihrer noch sonstigen Unvollkommenheiten, schon mehr Werth, welche Periode ungefähr in der Mitte des 7ten Jahrhunderts angenommen werden könnte, da sie in jener Zeit schon in England in den Kirchen eingeführt wurde. Am Ende des 9ten Jahrhunderts waren die Orgeln nicht nur in Deutschland schon allgemein bekannt und zur Benutzung beim Gottesdienste in Kirchen eingeführt, sondern ihre Veredlung ging auch um diese Zeit und zwar von den Niederländern, von Brabant und Sachsen aus, so schnellen Schrittes, daß man deutsche Orgelbauer und Organisten von Italien aus verschrieb, um daselbst in ihren Fächern zu wirken. Auf Befehl Ludwigs des Frommen wurde im Anfange dieses Jahrhunderts zu Achen eine Orgel erbaut, von der man sagt, daß sie die erste in Deutschland gewesen sey, welche ohne Hülfe des Wassers gespielt werden konnte. Mehrere Schriftsteller rühmen ihren starken, dabei doch angenehmen Ton. Die Windorgeln, welche in damaliger Zeit als werthvoll in die Kirchen Deutschlands gestellt wurden, hatten 9—11 Tasten, von denen jede fast 1 Elle lang war, u. die einen Raum von 1½ Ellen in der Breite einnahmen, auch mit den Fäusten, um einen Fuß tief, niedergeschlagen werden mußten. In diesem Jahrhundert sind sie auch in Frankreich und im 10ten Jahrhundert in den Kirchen Englands eingeführt worden. 950 erbaute man schon zu Wincheſter eine Orgel mit 10 Tasten, zu 400 Pfeifen, welche von 2 Organisten gespielt wurde und 26 Bälge enthielt, welche 70 rüstige Männer mit vieler Anstrengung zogen und traten. Im 11ten Jahrhundert entstand die Domorgel zu Magdeburg mit 16 Tasten. Im 12ten Jahrhundert hatte man schon Tastaturen von zwei und einer halben Octave, auch stimmte man Pfeifenchöre in Quinten und Octaven. Im 13ten Jahrhundert verfertigte man zu Venedig die ersten kurzen Tasten (sog. Semitonientasten). In dieser Zeit stand das Orgelspiel in Frankreich in so hohem Werthe, daß es, wenn eine Gemeinde mit ihrem Geistlichen in Streit gerieth, nicht eher wieder beim Gottesdienste gestattet wurde, bis letzterer für das vermeintliche Unrecht Genugthuung erhalten hatte. Im 14ten Jahrhunderte erweiterte man die Tastaturen noch mehr, machte die Tasten deshalb schmäler und kürzer, gab ihnen einen so kurzen Fall, daß nicht mehr mit den Fäusten geschlagen, sondern mit den Fingern gespielt werden konnte, und stellte zwei Orgeln in Hauptkirchen, von denen die größte bei festlichen Gelegenheiten, die kleine an den gewöhnlichen Sonntagen gespielt wurde; man gab ihnen 2 Manuale von F bis zweigestr. f, von denen das oberste Discant, das unterste Baß genannt wurde, aus welcher Einrichtung späterhin die Koppelzüge, und aus bedeutenderer Erweiterung der Tastaturen die Wellen und Wellenbretter und getheilten Windladen hervorgingen. In dieser Zeit ungefähr wurde die Wasserorgel immer mehr und mehr von der Windorgel verdrängt, kurz darauf ihrer gar nicht mehr gedacht. 1312 wurden deutsche Orgelbauer u. Organisten aufs Neue (durch einen Patricier zu Venedig, Namens Tarcellus) nach Italien verschrieben, um dort in ihren Fächern zu wirken.

Durch diese Männer wurden die O. auch in den Kirchen Italiens eingeführt, wo sie so viel Beifall fanden, daß die Italiener sie lange Zeit noch, dem Tarcellus zu Ehren, Tarcellos nannten. Das 15te Jahrhundert war besonders die Zeit ihres vorzüglichen Gedeihens. Bernhard, ein Deutscher u. wahrscheinlich aus der Familie eines früher dahin berufenen Orgelbauers, erfand zu Venedig das Pedal, durch welche Erfindung die erste Idee zur Scheidung der Stimmen entstehen mußte, indem man zuerst den im Prospekte stehenden Principalchor (Prästant) auf eine eigene Lade stellte, wodurch er von den übrigen Stimmen (Nachsatz) geschieden wurde, woraus wiederum die erste Idee zur Erfindung der Springlade u. aus dieser die der Registerzüge, Parallelen und Dämme hervorging. Die Erfindung des Pedals verbreitete sich nach allen Gegenden hin so schnell, daß schon 1475 zu Nürnberg, 1483 zu Erfurt, 1493 zu Bamberg, wo Rotenbürger 1475 die Tastatur vermehrt, verkleinert, die kurzen Tasten mit Elfenbein, die langen mit Ebenholz belegt hatte, 1499 zu Braunschweig und gewiß an mehreren anderen Orten noch Pedaltastaturen erbaut wurden. Mehr noch gewann die Orgel in diesem Jahrhundert an Vollkommenheit dadurch, daß in den Springladen, und zwar in den Niederlanden, mit ihr die Scheidung mehrerer Stimmen erfunden wurde, aus welcher in nur kurzer Zeit darauf die Schleiflade hervorging. Die Scheidung der Stimmen hatte sodann die Erfindung einzelner Flöten- und Zungenstimmen im Gefolge; es entstanden conische und gedeckte Pfeifen von verschiedenartigen Mensuren und Formen; es wurde auf kunstgerechte Intonation gesehen. Die Pfeifen, welche man sonst aus Erz oder Blei goß, verfertigte man aus Silber, Zinn, Orgelmetall, Blech, Papier, Thon und aus verschiedenen Holzarten, erkannte jedoch bald, daß Zinn, Orgelmetall und Holz die zweckmäßigsten Materialien zur Anfertigung der Pfeifen waren, welche dazu bisher beibehalten wurden. Man verbesserte die Stimmung, setzte den Chorton als die rechte Höhe zur Begleitung des Gesanges als allgemeine Norm fest; vermehrte immer mehr noch die Tasten, verminderte die Zahl der Bälge und arbeitete sie von 7′ Länge, 2½′ Breite. Die Zungenstimmen gingen aus den Mundstücken der vorhandenen Blasinstrumente hervor, deren Blätter vermöge ihrer Vibration einen Ton erzeugen; kurz, der Orgelbau machte so bedeutende Fortschritte, daß es schon im 16ten Jahrhunderte nicht mehr an Meisterarbeit fehlte, wovon die noch jetzt bestehende Orgel zu Bernau, welche 1576 erbaut wurde, zeugt. Sie enthält 60 zweckmäßig disponirte Stimmen und ein Rückpositiv. Die Manualtastaturen enthalten 48 Tasten, von CD — dreigestrichen c, das Pedal, von C—d, 26 Tasten, die 4 Bälge jeder 12′ lang und 6′ breit. Die Anlage ist zwar sehr enge, jedoch ihre Pfeifen, in Beziehung auf Metallgüte, kunstgerechten Ton, so wie überhaupt die Arbeit daran von der Art, daß man sie für ein Produkt der jetzigen Zeit, von Meisterhand verfertigt, halten könnte. Aehnliche Orgeln erbauete man 1585 zu Danzig, 1590 zu Rostock, in welchen Jahren Esaias Compenius die Doiflöte erfand, u. an denen man Groß- und Kleingedackt, Quintatön, Hohlflöte, Gemshorn, Terzen- und Quintstimmen, Nasat, Jula u. andere Füllstimmen, Regal, Geigenregal, Krummhorn, Trompete u. Posaune unterschied. In Holland und Sachsen schaffte man zuerst die lateinischen Benennungen der Orgelstimmen ab und gab ihnen holländische u. deutsche Namen, unterschied sie durch Fußmaaße nach Pfeifenlänge und Tonhöhe; und im 17ten Jahrhundert näherte sich die Orgel ihrer Vollendung noch mehr, indem Henning die Spannbälge, welche zu 8, 10 und 12′ Länge, und von 4, 5 und 6′ Breite verfertigt wurden, Förner die Windwaage und Werkmeister die gleichschwebende Temperatur erfand. Von dieser

Zeit an konnte der Wind aufs Genaueste abgewogen werden, was Veranlassung zur Erfindung der Strebefedern und anderer Hülfsgewichte gab. Der Orgelwolf hörte auf, zu seyn, denn man konnte nun der Orgel eine so vollkommen reine Stimmung geben, daß sie in jeder Tonart mit gleicher Reinheit zu spielen war. Man schaffte nach und nach die kurzen Octaven ab, die aber leider noch bis jetzt fast an allen Orgeln Oesterreichs und Böhmens vorhanden sind; veredelte besonders die Zungenstimmen, als: Vox humana und Trompete, welche das Kälberregal, die Bärpfeife und noch andere unvollkommene Stimmen dieses Gelichters verdrängte. Ratz zu Mühlhausen erfand die Vox angelica. Besonders wurden die sehr zarten Stimmen Fugara, Piffaro, Salicional und Viola da Gamba erfunden. Man erbaute Orgeln von vorzüglicher Größe, legte die Bälge in eigene Behältnisse (Balgkammern) außerhalb der Kirche, gab den Orgeln gehörige Ausdehnung in der Anlage, so wie prachtvolle Prospektfronten durch ächt vergoldetes Schnitzwerk und künstlich gearbeitete Figuren, theilte die Pfeifen in Thürme und Felder ein und decorirte sie imponirend. Leider ließ man es auch an unwürdigen und die Andacht störenden Spielereien nicht fehlen, indem man durch die Stimme Don das Zwitschern der Vögel, durch zwei Pfeifen die Stimme des Kuckuks, durch andere den Ton der Trommel nachzuahmen suchte, Adler in die Fronte setzte, welche ihre Flügel, vermöge des Adlerzuges, ausbreiten; Engel, die Trompeten an den Mund setzten; andere, welche vor sich stehende Pauken schlugen; ächt vergoldete Sonnen und Sterne, welche, durch den Orgelwind getrieben, sich um ihre Achse drehten und so kleine Glocken klingen machten, u. dergl. m. Gegen Ende des 18ten Jahrhunderts verwarf man nach und nach diese Spielereien, verfertigte sie wenigstens nicht mehr, fand immer mehr und mehr, wenn auch nur mechanisch, das richtige Verhältniß der Windführungen und Windbehälter zu einander. Die Gebrüder Wagener theilten zuerst den Hauptkanal so, daß jede Windlade direkt vom Hauptkanale aus ihren eigenen und ungetheilten Wind erhielt, u. führten Pedalbälge ein, um den größten Pedalstimmen durch stärkeren Wind, als ihn die Manuale erhielten, kräftigeren Ton und möglichst prompte Ansprache zu geben. Man erbaute Werke mit 4 Manualen, 32′ Principal, 32′ Posaune im Pedale, 16′ Principal im Hauptmanuale. Im Anfange des 19ten Jahrhunderts war man bemüht, dem Orgeltone Biegung zu geben. Der Mechanikus Kaufmann zu Dresden erfand den Compressionsbalg, vermöge dessen man den Stimmen mit freischwingenden Zungen, die man um diese Zeit zu veredeln bemüht war, ein interessantes crescendo und decrescendo zu geben vermag. Derselbe verdienstvolle Künstler machte ähnliche Versuche an Labialstimmen, die bei einzelnen und kleinen Pfeifenchören nicht ohne gute Wirkung blieben, in großen Kirchenorgeln anzubringen hingegen noch mit zu großen Schwierigkeiten verknüpft sind. An anderen Vorschlägen (siehe Weber's „Cäcilia") zur Hervorbringung einer Tonbiegung der Labialstimmen fehlte es nicht. Der Geheimerath u. Abt Vogler stellte ein Orgel-Simplificationssystem auf, nach welchem er in verschiedener Herren Länder Orgeln umschaffen und neu erbauen ließ, deren Wirkung und Gebrauch beim Kirchengesange aber seinen Lobpreisungen nicht entsprachen. Was er gab, war, außer seinen wandelbaren und nicht zweckmäßigen Schwellerarten und daß er die Mixturen verwarf, ihre einzelnen Chöre aber als einzelne Stimmen beibehielt, nicht neu, sondern wie aus Adlung's mus. mech. organ. zu ersehen, Alles früher schon da gewesen, weshalb es auch, wenn Vogler gleich bei seinem Auftreten viele Anhänger fand, von Sachverständigen sehr bald nicht weiter berücksichtigt wurde. In den Jahren 1818—20 stellte der Orgelbauer

Marx zu Berlin eine Orgel für die Kirche zu Hohen-Ofen bei Neu-Ruppin auf, deren Gehäuse von Gußeisen und deren Pfeifen von Zink gemacht waren. Der Orgelbau und die Orgeln wurden in mehreren Ländern unter Aufsicht hoher Behörden gestellt, und diese wirkten den Verderben bringenden Pfuschern entgegen und sicherten so vielen Gemeinden das zum Orgelbau bestimmte Capital, das ohne diese Sorgfalt vielleicht durch Erhaltung unbrauchbarer Orgeln so gut wie weggeworfen gewesen wäre. Die Manual-Taftaturen an neuen Orgeln erhielten (wenigstens im Preußischen) den Umfang von C Cis — 3gestr. f fis u. dreigestr. g gis, die Pedaltaftaturen von C Cis — d, auch e. Ein richtigeres Verhältniß der Windführungen unter einander, in Beziehung auf den Verbrauch des Windes, wurde gefunden, und dies durch den Professor Töpfer in Weimar mathematisch festgestellt. Sein Werk setzt der Sache die Krone auf; es ist betitelt: „Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt, auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt", wodurch dem Schluchzen der Orgel auf immer entgegengewirkt und den Orgelbauern ein Weg dargeboten wird, der ihnen bis jetzt unbekannt war und auf dem sie sicher zum höchsten Ziele gelangen können, wie sich das aus den nach seiner Theorie erbauten Orgeln vollkommen ergiebt. Veredelte Stimmen mit freischwingenden Zungen, mit und ohne Schallstücke (Aeoline), wurden in die Orgeln gestellt. Kurz, der Orgelbau ist jetzt so gestiegen, daß kaum noch mehr als der eine Wunsch übrig wäre, dem Orgeltone Biegung geben zu können. — So und nicht anders erstand unsere jetzige Orgel, wie aus einem Embrio, und wurde zu dem, was sie jetzt ist: das größte und im Tone kräftigste, pomphafteste, majestätische musikalische Instrument, fähig und geschickt zu herzerhebenden melodischen und harmonischen Vorträgen, von Einigen die Königin der Instrumente genannt, welches Prädikat ihr aber dann nur erst in seinem ganzen Umfange zukommt, wenn ihre sämmtlichen Stimmen ein crescendo und decrescendo zulassen, worin sie fast von allen übrigen Instrumenten übertroffen wird. Ihr Ton, der vermittelst zarter Stimmen sanft, vermittelst starker und durch Verbindung mehrerer Register mit einander stark hervorzubringen ist, kann als stets fortklingend gedacht werden, weshalb sie sich vorzüglich zu ernsten und religiösen Vorträgen, also zum gebundenen Style, eignet. Eine zweckmäßig und kunstgerecht disponirte u. so erbaute Orgel ist in allen ihren Tonmodificationen ein Instrument, durch welches auch die rohesten Herzen zu religiösen Gefühlen entflammt, zu Gott erhoben werden können, wenn nur der Spieler den in ihr wohnenden Geist nicht nur zu ahnen, sondern ihn auch durch musikalische Bildung und geschickte Finger hervorzuzaubern vermag. Dies ist der Zweck aller Kirchenorgeln, so wie der, daß durch sie der Kirchengesang nicht nur zusammen gehalten und geregelt, sondern auch möglichst feierlich und erbaulich, und so das Herz zur Auffassung und Festhaltung christlicher Lehren und Grundsätze fähig gemacht werden soll. Mehr über Orgeln und Orgelbau ist in folgenden Büchern zu finden: „Syntagma musicum etc." von Prätorius (3 Theile); Adlung's „musica mechanica organoedi" (2 Theile); Adlung's „musikalische Gelahrtheit"; Sponsel's „Orgelhistorie"; Don Bedo's de Celle, woraus Haller's „Kunst des Orgelbaues"; Forkel's „allgemeine Geschichte der Musik" (2 Theile); Antoni's „geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel"; Klein's „Lehrbuch der theoretischen Musik"; Werkmeister's „Orgelprobe"; Schlimbach „Ueber Structur der Orgel"; Wolfram's „Anleitung zur Kenntniß der Orgel"; Türk „Von den wichtigsten Pflichten des Organisten"; Becker's „Rathgeber für Organisten"; Zang's „Vollkommener Orgelmacher"; Wilke „Beschreibung der Orgel zu Perleberg";

Töpfer's „Orgelbaukunst"; und in dem jüngst erschienenen Buche von Kützing: „Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst".

Orgelabnahme, wird diejenige schriftliche Verhandlung zwischen einem Bauherrn und Orgelbauer genannt, welche zur Sicherstellung Beider nach vollendeter Arbeit und nach gut ausgefallener Orgelrevision aufzunehmen nöthig ist. Darin muß bescheinigt werden, daß der Orgelbauer seine Arbeit anschlags-, contrakts- und pflichtmäßig abgeliefert hat; eben so ist die Anzahl von Jahren zu bemerken, für welche sich der Orgelbauer für die Güte und Dauer des verarbeiteten Holzes und seiner Arbeit contraktmäßig verbürgt hat, damit er, wenn nach deren Ablauf noch Fehler an der Orgel vorkommen sollten, sodann dafür nicht verantwortlich gemacht werden kann. Nach Vollziehung der Abnahme kann der Orgelbauer erst gerechten Anspruch auf Auszahlung seiner noch zu habenden Geldanforderung machen. Auf die Abnahme erfolgt sogleich die Orgelübergabe.

Orgelbalg, s. Balg.

Orgelbau. Alle namhaften Gegenstände, die, als zur Orgel, ihrer Einrichtung und ihren einzelnen Theilen gehörig, hier gesucht werden, sind unter ihren besondern Rubriken erklärt, und im Uebrigen vergleiche man den Artikel Orgel.

Orgelbauer heißt der, welcher sich als kunstgerechter Arbeiter im Fache der Orgelbaukunst bewährte. Derselbe muß ein geschickter Tischler und Zinnarbeiter zugleich seyn; die Lehre von den Gesetzen der Hebel genau kennen; in der Mathematik, Akustik und Physik nicht ganz unwissend seyn; ein so musikalisch gebildetes Gehör haben, daß er eine Orgel aufs Reinste stimmen, sie auf's Genaueste intoniren und jeder Stimme den Toncharakter geben kann, den sie ihrer Natur nach haben muß.

Orgelbauermaaß, ist, in Deutschland, die Länge des Dresdner Fußmaaßes. Neuere Orgelbauer arbeiten zwar auch nach dem rheinländ. Fußmaaße (das Maaß der Tischler), was aber, strenge genommen, nicht recht ist, da dies zu Irrthümern Veranlassung geben kann.

Orgelbrust, s. Brust.

Orgelchor, ist dasjenige Kirchenchor oder derjenige, möglichst hoch liegende, Platz in der Kirche, worauf eine Orgel steht oder gestellt werden soll.

Orgelbrüstung, dasselbe was Orgelbrust, s. Brust.

Orgeldecoration. Hierunter werden alle Verzierungen eines Orgelgehäuses verstanden, als: Clair-voie, die Gesichtspfeifen der Orgel mit inbegriffen, Gesimse, Pilaster, Beistöße, Pfeiler, Felder, Thürme, Figuren, Anstrich und Vergoldungen. Ueberladung derselben ist Versündigung gegen den guten Geschmack; Einfachheit, besonders bei kleinen Orgeln, ist zu empfehlen. Große Orgeln müssen imponiren, dennoch aber nur möglichst einfach decorirt seyn. Die Decoration überlasse man einem geschickten Architekten.

Orgeldisposition, ist die vor dem Anfange des Baues einer neuen Orgel schriftlich festzustellende Anordnung des ganzen Baues, die nicht nur bei Anfertigung des Orgelaccordes, sondern auch mit bei der Orgelabnahme zum Grunde gelegt wird, um darnach die Differenzen zu schlichten, welche etwa zwischen dem Orgelbauer und Orgelrevisor entstanden seyn könnten, weshalb immer sorgfältige Festsetzung aller Haupttheile nöthig ist. Die Anfertigung derselben geschieht am zweckmäßigsten von einem sachver-

ständigen Organisten mit Hinzuziehung des Orgelbauers, der die Orgel erbauen soll, und zwar in dem Locale, wo die Orgel zu stehen kommt. Zuvörderst ist darin festzustellen: 1) wie viele Stimmen, ob diese ganze oder halbe, ob letztere für die zwei untersten oder für die übrigen Octaven bestimmt, und von welcher Art und Größe, sowohl fürs Pedal als auch fürs Manual, sie seyn sollen; 2) welche von den Principalpfeifen im Prospecte, ob sie mit oder ohne aufgeworfene Labien, ob sie hell mit dem Stahle oder gewöhnlich polirt, ob von rein englischem Zinn, oder ob dies einen Zusatz erhält, zu stehen kommen; 3) die Massen, woraus die Pfeifen jeder einzelnen Stimme zu arbeiten sind, ihre Mensuren und Intonation, ob sie ganz oder halb gedeckt; in welcher Tonhöhe, die durch eine einzuhändigende Stimmgabel angegeben wird, und daß sie in gleichschwebender Temperatur gestimmt werden; 4) ob sie auf einer ganzen Windlade stehen, oder auf zwei halbe vertheilt werden, die Mixturen durchgehen oder repetiren u. von welchen Tönen an sie repetiren sollen; 5) die Anzahl der Manuale und Anordnung ihrer Stimmen nach Mensur, Fuß- und Tonmaaß, nebst Art ihrer Koppeln; 6) die Anzahl, Masse und Größe der Bälge, daß sie drei Mal zu beledern sind; der Ort, wo sie gelagert werden, und ob sie mit einer Balgkammer umgeben seyn sollen, eben so die Art, wie sie zu öffnen sind; 7) die Anlage des Angehänges, der Abstrakten durch Schrauben (Väterchen) und Mütterchen; 8) die Anlage der Wellatur, ob Wellenrähme oder Wellenbretter; daß diese 9) so wie alles Regierwerk bei der Benutzung geräuschlos sey; 10) welches Drathwerk von Messingdrath, welches von Eisendrath anzufertigen ist; 11) daß die Registerzüge bequem zur Hand, auch gehörig weit von einander und in wie viel Colonnen sie zu liegen kommen; daß ihre Ziehart sanft und weich seyn muß, von welcher Farbe sie seyn sollen; die Benennungen ihrer Stimmen deutlich und dauerhaft in ihre Manubrien versenkt werden; 12) die Anzahl der Windladen, ob sie ganze oder halbe seyn sollen, über oder hinter einander zu liegen kommen, und daß auch ihre Dämme, Stöcke, Parallelen und Windkasten von gesundem und gehörig trockenem Eichenholz zu arbeiten sind, und die Windkasten so angelegt werden, daß zu ihnen bequem hinzuzukommen ist u. die Spielventile herausgenommen werden können; 13) die Grade des Orgelwindes, auch ob das Pedal stärkeren Wind wie die Manuale, eigene Bälge und eigenen Hauptkanal erhält; 14) daß die Spielart geräuschlos, leicht, elastisch und nicht tief fallend seyn solle; 15) ob und welche Stimmen der Zungenstimmen zu futtern sind, ob ihre Zungen frei schwingen oder aufschlagen, ob sie Schallstücke, und von welcher Höhe, oder keine erhalten sollen; 16) die Anzahl der Sperrventile und stummen Registerzüge; 17) wenn die Bälge im Thurme oder auf dem Kirchboden zu liegen kommen, daß die Communication beider mit eisernen Thüren versehen werde, damit bei Feuersgefahr dem Feuer ein Damm gesetzt werden und es nicht von den Bälgen zur Orgel, oder umgekehrt, kommen könne; 18) daß überall nur gesundes und gehörig trockenes Holz, bei dem nicht leicht Wurmfraß zu fürchten ist, verarbeitet werde; und endlich 19) die Höhe, Tiefe, Breite und Form, so wie der Anstrich und die Decoration des Orgelgehäuses, wornach der Orgelbauer eine Zeichnung zu liefern hat. Der Disponent hat beim Entwurfe auf Folgendes zu sehen; 1) Auf die Größe der Kirche, Stärke der Gemeinde, Bauart der Kirche, ob sich in ihr der Ton leicht oder schwer verbreitet, auf Raum zum Stande in Beziehung auf Höhe, Tiefe und Breite und auf die Geldsumme, welche zum Bau der Orgel verwendet werden kann und soll. 2) Muß er den Zweck einer Orgel im Auge haben, daher so disponiren, daß ihr Ton nicht nur die zur Leitung des Gemeindegesanges

nöthige Stärke und Deutlichkeit, sondern auch die Würde erhält, das Herz zur Andacht zu entflammen. Es dürfen also weder große noch die dazu in gutem Verhältnisse stehenden kleinen, weder Zungen- noch Flötenstimmen von rechter Größe fehlen. Ist daher Raum und Geld vorhanden, so schone man die Anzahl der Stimmen nicht, jedoch ohne Ueberfüllung der Windladen, auf denen die größte Anzahl 16 beträgt, denn je mehr Stimmen, je mehr Auswahl derselben und je mannigfaltigerer Art diese ist, desto verschiedenartiger kann das Gemüth angeregt, desto mehr der Zweck der Orgel erreicht werden. Ein seinem Fache gewachsener Organist wird die Menge der Stimmen gewiß nicht mißbrauchen, sondern von ihnen nur diejenigen benutzen, welche er für jeden einzelnen Fall am anwendbarsten zu seinem Vortrage bedarf, was ja ganz in seiner Macht steht. 3) Auf richtiges Verhältniß der Stimmen zu einander: a) in Beziehung auf Fußmaaß, damit keine Lücken in der Progression derselben vorkommen; b) in Beziehung auf ihre Wirkungen, die sie als einzelne Stimmen oder in Verbindung mit einander hervorbringen. Jedes Manual bedarf daher: 1) ein Principalwerk (s. Principal), auch Principalchor genannt; 2) ein Chor von ganz und halbgedeckten Stimmen; 3) eine Abtheilung von Flöten-, und 4) die nöthigen Zungenstimmen; 5) das Pedal eine solche Auswahl von Stimmen, daß es unter allen Umständen mit jedem einzelnen Manuale in richtigem Tonverhältnisse benutzt werden kann; 4) daß der achtfüßige Ton in allen Manualen, der sechszehnfüßige Ton im Pedale dominirt. 5) Werden mehrere Manuale, z. B. deren 4, verlangt, so bedarf das Hauptmanual des stärksten, vollsten, imponirendsten u. glänzendsten Tones, und deshalb erhält zum Fundamente (Fond d'Orgue) ein ganzes Principalwerk, nämlich: Principal 16′, Octav 8′, 5⅓′, 4′, 3⅕′, 2⅔′, 2′, 1⅓′ und 1′; ein 4faches und 4füßiges durchgehends Scharff, eine 2füßige 5fache Mixtur, Cymbel 3fach aus 1′. Das Ganze aus einer und zwar aus der weitesten Mensur. Ferner: Trompete 16′ und Trompete 8′, erstere schwach, letztere stark intonirt; Hohlflöte 8′ und Gemshorn 4′. Die Mensur und Intonation des Principalwerkes müssen schwächer werden, weil sich der Toncharakter desselben von ersterem merklich zu unterscheiden hat; daher bleiben vom Principalwerke fort: 16′, 5⅓′, 3⅕′ und 1′; ferner: Trompete 16′ und 8′, so wie Cymbel 3fach; dafür ein ganz und halbgedeckter Chor, als: Quintgetön 16′, Gedact 8′ von Metall, weiter Mensur und starker Intonation, Rohrflöte 4′, Nasat 2⅔′, Spitzflöte 8′, Salicet 4′, Fagott 16′, Cornett 3fach durchs ganze Clavier von 4′, 2⅔′ und 1⅗′, Mixtur 3fach zu 2′, 1⅓′ und 1′. Mensur und Intonation des Principalwerkes zum dritten Manuale müssen wiederum schwächer seyn. Zum Principalwerke: Geigenprincipal 8′, Octave 4′, Superoctave 2′. Gedactwerk: Bordun 16′, Gedact 8′ von Holz und mittelstarker Mensur und Intonation, gedeckte Flöte 4′ von Metall mit Gedact von gleicher Mensur, nur ein wenig stärker intonirt, Nasat 2⅔′, Rohrflöte 8′, Gemshorn 8′, Dolce 4′ von Zinn, Mixtur 2fach aus 2′ und 1⅗′, Cymbel 2fach aus 1′ und ½′ von Probezinn, Aeoline 16′ und Vox humana 8′. Von noch zarterem Charakter muß der Ton des 4ten Claviers seyn, und damit es sich besonders noch auszeichne, ist es zweckmäßig, daß seine Principale aus Holz gearbeitet werden. Zum Principalwerke die engste Mensur: Principal 8′, 4′, 2⅔′ und 2′, Salcional 8′, Fugara 4′, Lieblich-Gedact 8′, Flauto traverso 8′, Flachflöte 8′, Viola da Gamba 8′, Flöte douce 2′, Aeoline 8′. Hiezu bedarf das Pedal ein Principalwerk sehr weiter, also einer 8zölligen Mensur; an Stimmen: Principal 32′, 16′ 8′, 5⅓ und 4′; Compensationsmixtur von fast Cornettenmensur 4fach zu 5⅓′, 4′, 3⅕′ und 2⅔′, Posaune 16′, Trompete 8′, dies auf der vordersten

Lade. Auf der hintersten Windlade: Untersatz 32′, Violon 16′, Subbaß 16′, Gemshorn 8′, Gedact 8′, Nasat $10^2/_3$′, Tertie $6^2/_5$′, gedeckt Contraposaune 32′, und Clairon 4′, unter welchen Umständen es zu jeder Manualregistrirung, so wie zum ganzen Werke zweckmäßig benutzt werden und sich regelrecht an die Manuale anschließen kann.

Orgeldisponent, ist derjenige, welcher Dispositionen zu Orgeln entwirft. Tüchtige Organisten sind dazu fähiger als tüchtige Orgelbauer, weil sie ihren Kunstbedarf kennen, der dem Orgelbauer fremd bleibt, wenn er gleich auch guter Orgelspieler, nicht aber als Organist angestellt wäre, indem das Spielen der Orgel außer dem Gottesdienste ein ganz anderes als das beim Gottesdienste zur Leitung und Hebung des Gesanges ist. S. im Uebrigen den vorhergehenden Artikel.

Orgeleingeweide. Hiezu werden die Windladen mit ihren Pfeifen, die Abstractur, Wellatur und Registerstangen einer Orgel gezählt.

Orgelexamen, s. viel wie Orgelrevision (s. d.).

Orgelflügel, heißen die beiden schmalen Seiten einer Orgel, in deren Fronten diejenigen Pfeifenabtheilungen stehen, welche die Bruſtpfeifen zu ihrer Mitte haben, diese daher von beiden Seiten umgeben.

Orgelfronte, Fronte, Façade, Gesicht, Prospect, diejenige Seite einer Kirchenorgel, welche nach dem Kirchenschiffe hin gerichtet ist. Sie muß, wenn sie dem Auge wohlgefällig seyn soll, mehr hoch wie breit und nicht mit Verzierungen überladen seyn. In älteren Zeiten standen in ihr Pfeifen aus verschiedenen Stimmen; jetzt werden nur die der Hauptprincipale, und zwar hauptsächlich die aus den 3 untersten Octaven der Manuale und die aus dem größten Principale des Pedales hineingestellt, und Front-, Façade-, Gesichts-, Prospectpfeifen genannt. Nicht nur ist ihnen dieser Stand angewiesen, daß sie zieren, sondern vorzüglich mit darum, daß sie ihre Töne frei in die Kirche hineinblasen sollen, weil sie der Stamm des Fonds der Orgel sind und deshalb vorzüglich kräftig das Ganze unterstützen müssen. Man theilt die Fronte in Felder und Thürme, vermöge Pilaster, Beistöße, Säulen und Gesimse ein; die Pfeifen werden bei ihren Mündungen und Füßen mit Schnitzwerk verziert, was theils angestrichen, theils, wenn es imponiren soll, ächt vergoldet wird. In jetziger Zeit läßt man diese Bildhauerarbeit (Clair voie) hie und da ganz weg, was zwar günstig auf die freie Ausdehnung des Tones der im Innern der Orgel stehenden Pfeifen, doch nicht schön auf das Auge wirkt. Vogler verwarf die Gesichtspfeifen ganz, versah die Fronte mit einem Vorschlage, auf dem musikalische Attribute angebracht wurden, und in dessen Mitte sich eine kleine Anzahl großer versilberter Stangen in Form der Orgelpfeifen, diese vorstellen sollend, befinden, weil er behauptete, daß die Gesichtspfeifen einer Reihe zinnerner Teller, wie man sie in Bauernstuben findet, gleiche, und sie deswegen die Andacht der Kirchengänger stören (!!!). — Felder, die weit von den Windladen entfernt stehen, erhalten nur stumme Pfeifen, wodurch Conducten und die Kerne der Pfeifen erspart werden. Styl der Bauart, so wie Anstrich und Decoration der Orgel müssen, nach den Regeln des Schönheitssinnes und der Symmetrie, mit dem Altare und der Kanzel im Einklang stehen. Im 17- und 18ten Jahrhundert sah man mehr auf äußere Pracht der Fronte, jetzt mehr auf Einfachheit. Haupterforderniß bei derselben ist, daß durch sie die in der Orgel stehenden Pfeifen nicht eingespundet werden, weshalb sie oben von der Decke etwas entfernt bleiben und auf den Seiten ein wenig niedriger wie in ihrer Mitte seyn muß. Leider haben in jetziger

Zeit Architekten von Ruf Zeichnungen zu Orgelfronten geliefert, die, in Form eines Spindes, oben mit einem Gesimse versehen sind, das einen (nach der Orgelbauer- und Tischlersprache) Kranz trägt und bis an die Kirchendecke herauf geht, daher den Ton der Orgel dämpft. Die Fronte zierten sie in 3 gleich großen Feldern mit gleich großen stummen Principalpfeifen von ungefähr 12 bis 14 Fuß, und verschwendeten so ein bedeutendes Geld, das zu edlen Stimmen hätte verwendet werden können, wobei die Fronte ein schöneres und edleres Aeußere erhalten haben würde. Gewöhnlich laufen die Fronten in gerader Linie fort, aber es ist auch zu empfehlen, daß, wenn ein Orgelchor im concaven Halbzirkel erbaut ist, man der Orgelfronte dieselbe krumme Linie geben möge, in welcher die Pfeifen, wenn sie gut polirt sind, einen schönen Effect verursachen. Ist hinlängliche Höhe vorhanden, so erhält sie so viel Etagen, als Manualclaviere vorhanden sind; fehlt diese, so werden die Manualwindladen hinter einander gelagert, u. die Höhe, wie sie eben da ist, so gut als möglich benutzt. Zum schönen Aeußern der Fronte trägt bei, daß die größten Pedalpfeifencolonnen auf den Flügeln der Fronte in Thürmen, die größten Brustpfeifen der Manuale ebenfalls in Thürmen, die kleineren Pfeifen in Feldern und zwar abwechselnd so stehen, daß etwa zwei sich gegenüber stehende Felder an ihren äußeren Seiten mit großen Pfeifen anfangen, an ihren inneren Enden mit kleinen Pfeifen aufhören, oder auch, daß in ihrer Mitte die größte Pfeife steht, von dieser an, von beiden Seiten, die Pfeifen immer kleiner und kleiner genommen werden. Das Ganze muß imponiren, dem Auge wohl gefallen, und einen möglichst ernsten und heiligen Eindruck auf das Gemüth des Kirchengängers machen u. ihn so auf den herrlichen Inhalt seines Innern vorbereiten, daß er um so empfänglicher für die himmlischen, seelenvollen Töne dieses Körpers werden könne.

Orgelgehäuse, Buffet oder Bufit ist das ein Orgeleingeweide umgebende hölzerne Gebäude. Es besteht, außer der Orgelfronte, die als ein Theil des Gehäuses betrachtet wird, aus einem glatt gehobelten Gerippe von Kreuzholz, dessen Theile, da es unerschütterlich fest stehen muß, mit Zapfen, Nägeln, eisernen Bänden und Bankeisen, theils in sich selbst, theils mit dem Fußboden, ja öfter auch noch mit der Kirchendecke durch eiserne Stangen verbunden und hernach von Außen mit solch trockenen und gesunden Brettern, in denen so leicht kein Holzwurm zu fürchten ist, weil dieser die innern Holztheile der Orgel anstecken könnte, geschmackvoll durch Tafel-, Simswerk und andere architektonische Dinge verziert, verschlagen wird.

Orgelmensur, s. Mensur.

Orgelmetall, das Metall, welches zu Orgelpfeifen gebraucht wird, ist eine Legirung von Zinn und Blei. Um dieser Mischung, besonders wenn sie viel Blei enthält, eine weiße Farbe und Härte zu geben, wird von Einigen auch Markasit darunter genommen. Je mehr es Zinn enthält, je besser ist es; viel Blei darunter macht es zu weich, und wenn dadurch gleich ein weicherer Ton der Pfeifen erzeugt wird, so werden die Pfeifen theils leicht von den Mäusen angefressen, theils früh vom Bleizucker angegriffen; auch setzen sich große Pfeifen von solcher Masse, wenn ihr Fuß nicht von härterer Masse und unten besonders stark ist, leicht, weil sie sich, vermöge ihrer Schwere, bei ihrer Weiche nicht tragen können. Es ist daher zweckmäßig, mehr Zinn als Blei dazu zu nehmen. Halb Zinn und halb Blei nannten die Alten Halbricht oder auch Halbwerk. Ein schon gutes Metall besteht entweder aus 2 Drittheilen Zinn und 1

Dritth. Blei, oder aus 3 Fünftheilen Zinn und 2 Fünfth. Blei. Metallene Platten müssen ein wenig stärker als Platten von englischem Zinn oder auch von 15löthigem Metall (15 Theile Zinn und 1 Theil Blei) gearbeitet werden. Zweckmäßig wird es nur zu Stimmen angewendet, die einen sanften Ton haben müssen, als: zu den Gedacten, zu halbgedeckten und solchen Quint- und Terzstimmen, die weder besonders scharf noch weich klingen sollen, so wie zu Schallstücken. Principalstimmen könnten nur dann daraus zu verfertigen statuirt werden, wenn durchaus Geld zu ersparen nöthig wäre. Ein gutes Metall kann nicht genug empfohlen werden.

Orgelmixtur, s. Mixtur.

Orgelpauke, s. Pauke (Heerpauke).

Orgelpfeifen, sind die aus Zinn, Orgelmetall und aus weichen oder harten Holzarten verfertigten tonangebenden Werkzeuge einer Orgel (Structur der Pfeifen von Holz s. unter hölzerne Pfeifen). Früher verfertigte man sie aus Erz oder Blei, sodann, hie und da, aus Gold, Silber, verschiedenen Blecharten, Kupfer, Glas, Ton, Pappe u. Papier. Gold, Silber u. Kupfer sind dazu zu kostbar u. die andern Massen geben keinen werthvollen Ton, weshalb sie jetzt so leicht nicht mehr zu oben genannten Zwecken benutzt werden. Zu Hohen-Ofen bei Neustadt a. D. steht eine vom Orgelbauer Fr. Marx ungefähr im Jahre 1820 verfertigte Orgel, deren Gehäuse von Gußeisen, die Pfeifen von Zink sind. Diese Masse erschwert aber die Intonation und Stimmung, hält sich nicht so gut wie Zinn und gutes Orgelmetall, und ist daher, ob sie gleich einen guten Ton giebt, nicht zu empfehlen. Eine zinnerne oder metallene Pfeife besteht aus dem Körper, Aufschnitt, Kern, Ober- und Unterlabium, Lichtspalte und Pfeifenfuß. Die obere Oeffnung des Körpers heißt: Pfeifenmündung, die untere Oeffnung des Fußes: Pfeifenfußmündung, der Raum zwischen dem Fuße und Körper: Aufschnitt oder Mund. Die Größe der Pfeifenfußmündung bedingt die Masse des Windzuflusses zur Pfeife. Auf den Pfeifenfuß, der wie ein umgekehrter Kegel mit seiner Spitze in einem Pfeifenkessel steht u. nichts weiter als ein Canal ist, der den Wind zum Pfeifenkörper führt, wird der Kern festgelöthet, der mit seinem Unterlabium die Lichtspalte bildet, und auf ihn der Körper mit seinem Oberlabium, welches mit dem Unterlabium den Aufschnitt bildet. Der Körper besteht aus dem oberen Theile der Pfeife und ist allein klingender Theil. Er wird als Platte auf einer Gießbank gegossen, glatt gehobelt und, wenn die Pfeife einen vorzüglich scharfen und klaren Ton haben soll, durch Schlagen mit einem hölzernen Hammer gehärtet, sodann auf einer Patrone rundirt und seiner Länge nach zusammengelöthet, welche Löthung Nath heißt. Die Länge des Körpers bedingt die Tiefe, seine Kürze die Höhe, seine Weite die Fülle, seine Engheit die Dünne des Tones. Bildet der Körper mit dem Fuße einen weiten Aufschnitt, so ist der Ton stumpf, ist dieser eng, scharf. Im ersteren Falle bedarf die Pfeife viel Windzufluß, in letzterem Falle nur wenig und Bärte. Bei zu starkem Winde überschlägt der Ton, besonders bei nur enger Mensur, und bei zu wenig Wind spricht eine Pfeife entweder gar nicht oder doch nur sehr schwach und langsam an. Je härter das Metall, desto frischer und kräftiger kann der Ton der Pfeife seyn, je weicher das Metall, desto weicher und gedämpfter kann der Ton erzeugt werden. Der Ton der Pfeife wird erzeugt, wenn der Orgelwind, welcher durch den Fuß u. die Lichtspalte, die dem Winde seine Richtung giebt, zum Körper hinströmt, sich am Oberlabium schneidet, theils vor diesem vorbei,

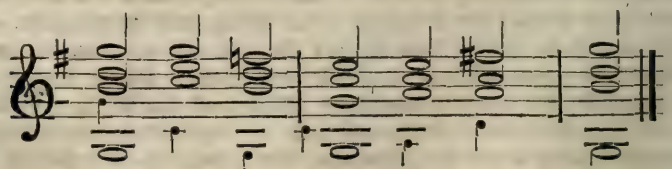
und theils in den Pfeifenkörper hinein geht, in diesem von dem Drucke der atmosphärischen Luft Widerstand findet und so vermöge der Luftfriction den Körper in Vibration setzt. Soll eine Pfeife rein und prompt ansprechen, so muß die Platte, woraus ihr Körper gemacht ist, rein, d. h. ohne Sandloch, seyn, eine überall gleiche Fläche haben, die Nath gleichmäßig und nicht höckerig gelöthet seyn. Ist Letzteres der Fall, oder hat die Platte durch einen ein wenig zu tiefen Hobelstoß eine schwache Stelle erhalten, so wird die gleichmäßige Vibration des Körpers unterbrochen und der Ton kann weder vollkommen rein noch prompt ansprechen. Die Form des Körpers ist entweder ein Cylinder oder Conus, oder auch ein umgekehrter Kegel. Cylinderpfeifen bleiben theils offen, theils werden sie mit Hüten ganz, oder mit einer kleinen Röhre versehenen Hüten, halb gedeckt. Coni gehören zu den halbgedeckten Pfeifen. Offene Pfeifen geben den kräftigsten und hellsten Ton, halb gedeckte weniger kräftigen u. hellen, ganz gedeckte einen mehr noch gedämpften Ton (s. Gedact). Da sie Labien haben, werden sie auch Labialpfeifen genannt. Große Pfeifen erhalten bei ihrer Nath, ohnweit ihrer Körpermündung, eine metallene Oese, die festgelöthet wird; an diese hängt man sie an Pfeifenlehnen, damit sie nicht umfallen können, aus welchem Grunde kleine Pfeifen in Pfeifenbretter gestellt werden. Vorzüglich gut ist eine Pfeife zu nennen, wenn ihr Metall rechter Art, gehörig stark, von gleicher Fläche, das Zinn gehärtet, in- u. auswendig polirt, kunstgerecht intonirt ist, leicht, klar und prompt, dem Charakter der Stimme gemäß, zu der sie gehört, anspricht. Im Jahre 1822 erfand der Orgelbauer Tobias Turley zu Treuenbritzen, nach der Idee des Musikdirectors Wilke zu Neu-Ruppin, die Kunst, die Pfeifenplatten vermöge einer Form in bedeutender Stärke zu gießen, sie sodann mit einer von ihm erfundenen Maschine (Abzugsmaschine) so vorzubereiten, daß er sie auf einer Streckmaschine in beliebiger Stärke und Schwäche walzen konnte. So bearbeitete Platten lassen sich sehr leicht rundiren, haben stets eine gleiche Fläche und, vermöge des Druckes, von beiden Seiten eine Art Politur, die günstig auf den Ton der Pfeife einwirkt. Obgleich nun diese Platten, wenn sie nicht gehärtet werden, ein wenig weicher wie die gleich gehörig stark gegossenen Platten sind, daher ein wenig stärker von Masse als jene genommen werden müssen, so hat der Orgelbauer dennoch mannigfachen Gewinn dabei. Je stärker von Masse eine Pfeife seyn kann, ein je besserer Ton ist von ihr zu erwarten und je mehr ist sie bei Behandlung gegen Beulen gesichert. Pfeifen von weicher Masse müssen daher stärker als Pfeifen von harter Masse seyn. Sorge setzt die Stärke der Labialpfeifen folgendermaßen fest. Er theilt den Fuß in 1000 Theile ein und bestimmt davon zur Stärke der 32füßigen Pfeife zweifach unterstrichen C 10 Theile, zu einfach unterstr. C 16′ $7^{42}/_{100}$, zu C 8′ $5^{62}/_{100}$, zu c 4′ $4^{21}/_{100}$, zu eingestrichen c 2′ $3^{16}/_{100}$, zu zweigestr. c 1′ $2^{37}/_{100}$, zu dreigestr. c $^1/_2$′ $1^{78}/_{100}$ und zu viergestr. c $^1/_4$′ 1 Theil, also $^1/_{1000}$. Hiezu füge ich das Gewicht von einzelnen Stimmen, wie schwer sie seyn müssen, wenn sie von rechter Stärke seyn sollen: 1) Principal 8′ von reinem englischem Zinn muß die Pfeife von C—H wägen 119 Pfund, von c—h 31, von eingestr. c—eingestr. h 9, von zweigestr. c—zweigestrichen h 3 Pfund: zusammen 152 Pfund; 2) Rohrflöte 8′ von Metall zu $^3/_5$ Zinn und $^2/_5$ Blei von C — zweigestrichen c zusammen 70 Pfund; 3) Rohrflöte 4′ von Berliner Probezinn (12löthig) von C—zweigestr. c 28 Pfd.; 4) Principal 4′ 12löthig von C—dreigestr. c 38 Pfd.; 5) Principal 4′ von rein engl. Zinn 32 Pfd.; 6) Gemshorn 4′ Metall $^3/_5$ Zinn und $^2/_5$

Blei 29 Pfd.; 7) Salicet 2′ engl. Zinn 6½ Pfd.; 8) Quinte 1⅓ Berliner Probezinn 6 Pfd.; 9) Quintdecime 1′ Berl. Probez. 4 Pfd.; 10) Schallstücke zur Trompete 8′ im Manuale von vorgenanntem Metalle 58 Pfd. Die Art und Weise, wie Orgelpfeifen intonirt und gestimmt werden, ist unter Intonation zu ersehen, und über die Compensation der Orgelpfeifen vergleiche man den Art. Crescendozug.

Orgelpositiv, so viel wie Brustpositiv, s. Brustwerk.

Orgelprobe u. Orgelprüfung, so viel wie Orgelrevision (s. dies. Art.).

Orgelpunkt, zunächst und im Allgemeinen ein zu mehreren Harmonien nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemäßen Weise, beibehaltener Grundton. Daher wohl der Name, der aus Orgel und Punkt (Note) zusammengesetzt ist. Dann versteht man darunter vorzugsweise eine Stelle am Schlusse gewisser, meist kirchlicher Tonstücke, wobei die oberen Stimmen einige Zeit lang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Baßstimme schon längst den Schlußton festhält. Dieser kann nun seyn Dominante oder Tonica. Am öftersten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel das für gebundene Harmonien geschickteste Instrument ist, und zwar in Fugen, wo sie den Hauptschluß oder das Ausruhen der Stimmen vorbereiten. In beiden Fällen kann der aushaltende Grundton auch Dominante und Tonica zugleich, d. h. in unmittelbarer Folge auf einander, seyn, indem diese dann ebenfalls einige Takte hindurch ausgehalten wird, nachdem jene schon längere Zeit liegen geblieben war. Um dieses Aushaltens des Basses willen nennt man den Orgelpunkt oder vielmehr die darunter verstandenen Sätze auch wohl aushaltende Cadenz. Von den in den Oberstimmen liegenden Harmonien solcher aushaltenden Cadenzen wird vor allen Dingen erfordert, daß sie zu dem liegenbleibenden Grundtone in irgend einer Art passen. Dabei kann es nun freilich vorkommen, daß in der Oberstimme bald da bald dort das eigentlich dissonirende Ende der Dissonanzen ganz unvorbereitet eintritt, oder daß die Vorbereitung dem consonirenden oder liegenbleibenden Basse überlassen werden muß. Allein das ist kein sonderlicher Fehler, wenn man nur dabei verhütet, daß die Dissonanzen ohne alle Beziehung zu dem Grundtone gleichsam auf einander gethürmt werden, woraus leicht grobe Harmoniefehler entstehen können. Daher giebt man meistens die allgemeine Regel, daß im Orgelpunkt die Oberstimmen unter sich eine reguläre Folge von gewöhnlichen Accorden enthalten müssen, die auch beim Abscheiden des ruhenden Basses als selbstständig erscheinen. Keiner (oder doch die wenigsten) der Accorde gehört an sich zum Basse, und alle klingen doch zu demselben. Darin liegt gerade das Schwierige in dieser Setzweise, bei weiterer Ausführung. Wir wollen den ersten besten kurzen Gedanken im Orgelpunkte hersetzen:



nehmen wir den Grundton g, der hier den Orgelpunkt bildet, weg, so ist jeder der Accorde eine eigene Harmonie, was der mit kleinen Noten bezeichnete Baß am deutlichsten beweist. Das bei einer vielstimmigen Bearbei-

tung auch dieses Sätzchens die Stimmen anders zu liegen kommen würden, als sie hier um des engen Raumes willen, um keine Partitur zu geben, zusammen gestellt sind, versteht sich von selbst; eben so, daß die Oberstimmen in einem wirklichen Tonstücke nicht fortwährend steif accordmäßig fortschreiten, sondern auch melodisch, und zwar — wie es gewöhnlich geschieht — mit Imitationen canonisch durchwebt, bearbeitet werden können. Daher sagten wir oben, daß der Orgelpunkt am häufigsten in Fugen vorkommt, und hier gewöhnlich das Zusammenfallen und Ausruhen der einzelnen Stimmen vorbereitet. Die durchgehenden und Hülfsnoten, die bei einer solchen melodischen Haltung der einzelnen Stimmen unvermeidlich in dieser vorkommen, dürfen indeß auch in keiner zu grellen Disharmonie zu dem ruhenden Basse stehen, oder gar einen wesentlich harmonischen Charakter annehmen, der den Zweck des ganzen polyphonischen Manövres, Ruhe in die gesammte, aus einzelnen Körpern bestehende Harmonie zu bringen, wenn nicht ganz vernichten, so doch um ein Bedeutendes weiter hinausschieben würde. M.

Orgelregister oder Orgelstimme, s. unter d. allg. Art. Register und Stimme.

Orgelregisterzüge, Ordines, Regulae, Canones, Plenitides, Registerzüge, diejenige Maschinerie an einer Orgel, wodurch ihren Pfeifen der Wind, bei geöffneten Spielventilen, zugeführt oder von ihnen abgehalten werden kann. Ersteres heißt: ein Register anziehen, öffnen, aufziehen, spielbar machen; und letzteres: es abstoßen, zustoßen, verschließen; sämmtliche Registerzüge einer Orgel: Registratur, Orgelregistratur. Zu dieser Maschinerie gehören: 1) die Manubrien; 2) die Registertafeln, auch Registerbretter, Registerfenster genannt; 3) Schiebestangen, Registerstangen; 4) Registerwellen mit ihren Armen oder Winkelhacken; 5) Wippen (Balanciers) u. 6) Parallelen oder Schleifen mit ihren Hemmstiften oder Hemmkeilen. Die Manubrien, von denen ein jedes vermöge eines gehörig starken und langen Zapfens in eine Registerstange möglichst fest eingeleimt ist, sind diejenigen Handgriffe, welche vor den an beiden Seiten der Manuale sich befindenden Registertafeln hervorragen, durch welche man die Orgelstimmen anzieht oder abstößt, d. h. spielbar oder unspielbar macht. Sie werden aus hartem Holze zwar sauber, aber doch so stark gedreht, daß sie von bedeutender Dauer seyn können, hell polirt und symmetrisch in Colonnen geordnet. Zweckmäßig erhält jedes die Farbe des Claviatur-Taſtaturbrettes, zu dem es gehört. Vorzüglich nöthig ist es: 1) daß sie sich möglichst leicht und nicht weiter als höchstens 3" lang herausziehen lassen; 2) so weit von einander entfernt sind, daß sie die Hand jedes Orgelspielers, und wenn sie noch so groß wäre, ohne gedrängt zu werden, schnell handhaben kann; 3) daß sie so nahe am Organistensitze angebracht sind, als es nur möglich ist, damit sie schnell und bequem erreicht werden können; 4) daß die Namen ihrer Stimmen, zu denen sie gehören, hinlänglich groß und deutlich, am zweckmäßigsten auf einen Schild von Porzellan oder Emaille geschrieben und eingebrannt, sodann in den äußersten Rand des Manubriums gehörig gut befestigt werden, damit sie von jedem fremden Orgelspieler beim flüchtigen Ueberblicke leicht zu finden u. zu benutzen seyn können. 5) Zur richtigen Würdigung derselben ist nöthig, daß bei 1chörigen Stimmen ihr Fuß- oder Tonmaaß, bei mehrchörigen ihre Mehrchörigkeit durch das Wort Fach bezeichnet wird; 6) daß alle diejenigen, welche zu einer Taſtatur gehören, in eigene Colonnen und zwar so zu liegen kommen, daß sie vom obersten bis zum untersten Manubrium hin, nach ihrer Fußgröße, nach Füllstimmen, Mixturen und Zungenstimmen geord-

net sind, wornach oben die Stimmen von 32′, sodann von 16, 8, 4, 2 und 1′, sodann die Quinten und Tertien, die Mixturen, Zungenstimmen alle nach ihrer Größe, und endlich die stummen Register auf einander folgen. Da bei mehreren Tastaturen die eine mehr Stimmen als die andere enthalten kann, die Manubrienkolonnen deshalb ungleich lang ausfallen würden, so legt man in solchem Falle, der Symmetrie wegen, die Manubrien der Sperrventile und anderer stummen Registerzüge in solche Colonnen, wo es daran fehlt; 7) giebt es genaue Bestimmung, wenn über jeder Colonne der Anfangsbuchstabe von derjenigen Tastatur gesetzt ist, zu der sie gehört (s. Manubrium). Sind Züge von der Art, daß sich ein abgestoßenes Register durch die Schwere seiner Registerstange von selbst wieder anzieht, so erhält die Stange 1/2″ weit hinter dem Manubrium einen so tiefen Kerb, daß sie damit in das Registerfenster fest einfaßt und sich nicht mehr selbst anziehen kann, in welchem Falle das Manubrium beim Anziehen gehoben werden muß. In alten Orgeln, wo hervorspringende Windladen vorkommen, sind die Manubrien von Eisen, und werden über dem Organisten seitwärts geschoben. Das Anziehen der Stimmen darf nicht mit zu großer Heftigkeit, muß aber doch auch hinlänglich geschehen, weil im ersteren Falle die Hemmstifte oder Hemmkeile der Parallelen oder auch der Manubrienrand abgestoßen, die Parallelen überzogen, in letzterem Falle die Stimme nicht gehörig aufgezogen werden könnte. Der Zusammenhang dieser Maschinerie ist folgender. Wenn ein Manubrium angezogen wird, so wird mit ihm die Registerstange, welche mit ihrem vorderen Ende in einer Registertafelscheide läuft, um etwa 3″ weit vor die Tafel hervorgezogen. Da nun das hintere Ende der Stange entweder mit dem Schenkel eines Winkelhackens, oder mit dem Arme einer Registerwelle, durch einen gabelartigen Einschnitt, vermöge eines Stiftsgelenkes, verbunden ist, so macht der zweite Winkelhackenschenkel, oder der zweite Wellenarm, dessen Stellung mit dem ersten Wellenarme ebenfalls einen Winkel bildet, vermöge der Einrichtung, daß der erste Schenkel oder Wellenarm vorwärts gezogen wurde, eine Seitenbewegung, vermöge welcher Bewegung eine mit einem von den genannten zwei Schenkeln durch ein Stiftgelenk verbundene Wippe (Balancier) an ihrem untern Theile seitwärts gezogen wird, das andere Ende der Wippe, das mit einer Parallele durch einen Schlüssel verbunden ist, die Parallele um etwa 3/4″ weit aus der Windlade hervor und die verlangte Stimme anzieht. Bei Orgeln, die von der Seite gespielt werden, kann die Windlade so gesenkt werden, daß die Manubrien, die dann ihren Platz über dem Notenpulte erhalten, mehrentheils in unmittelbare Berührung mit den Parallelen kommen können. Es ist zweckmäßig, daß die Registratur in einem Registerschranke zu beiden Seiten des Orgelspielers unter Verschluß gebracht wird.

Orgelregistratur, s. den vorhergehend. Artikel.

Orgelrevision, auch Orgelprobe, ist die von einer kirchlichen Behörde durch einen Sachkundigen angestellte Untersuchung, ob eine neue Orgel accordmäßig, d. h. nach dem mit dem Orgelbauer vor dem Baue abgeschlossenen Contrakte oder Accorde, der die Disposition der Orgel u. alle übrigen Bedingungen ihres Baues enthält, und auch sonst tüchtig gearbeitet ist; — das erste eigentliche Probiren einer Orgel, oder Revidiren ihres Baues. Hierbei kommt es zunächst darauf an, ob die Bälge die gehörige Windmasse geben und so nach Verhältniß der Größe und des Winddarfs der Orgel gut gearbeitet sind (s. Balg); dann ob deren Belederung mit der gehörigen Festigkeit geschehen ist; ferner ob das sog. Regierwerk gehörig leicht geht, und ob man zu allen Theilen bequem kommen kann. Nach-

dem diese äußere Besichtigung, das Revidiren der äußern Anordnung des ganzen Werks, wozu auch Stellung der verschiedenen Stimmen, Besichtigung der Claviatur, Einrichtung der Registratur ꝛc. gehört, vorüber ist, geht man zu der innern Einrichtung desselben und seiner einzelnen Theile über, wobei es nun zunächst wieder auf eine Untersuchung der Festigkeit der Windladen, Genauigkeit der Canzellen und des guten Schlusses der Ventile ankommt. Man stellt solche gewöhnlich dadurch an, daß man die Bälge aufzieht, kein Register öffnet und nun alle Claves mit einem Stabe auf einmal niederdrückt, und dann wieder, daß man alle Register anzieht und keinen Claves niederdrückt. In beiden Fällen darf man kein Verschleichen des Windes, noch weniger einen Ton wahrnehmen. Hiernach schreitet man nun zur Besichtigung der offenen und gedeckten Stimmen; dann zur Untersuchung jeder einzelnen Stimme, ob sie das gehörige Maaß, den gehörigen Ton ꝛc. hat; und endlich zur Untersuchung der einzelnen Pfeifen aller Register, ihrer Ansprache, Construction ꝛc. bis auf das Einzelnste hin. Streng genommen sollte bei einer Orgelrevision auch das Metall der Pfeifen einer Probe unterworfen werden, ob es nicht zu viel Blei ꝛc. enthält; doch unterläßt man das gewöhnlich, weil es bei nur einiger Genauigkeit das Einschmelzen einiger beliebigen Pfeifen nöthig machte, was neue Kosten und Mühen verursachte. Auf die Revision folgt dann die Abnahme der Orgel; doch geht manchmal diese auch jener voraus.

Orgelspiel und Orgelspieler. Da die Töne der Orgel fortklingen, so lange man die Taste festhält, was einer ihrer hauptsächlichsten Vorzüge vor allen andern Schlag- und Tasteninstrumenten ist, so eignet sich das Spiel dieses heroischen Instrumentes vornehmlich auch nur zum gebundenen Vortrage im sog. strengen Style. Dann muß dasselbe dem Orte, wo das Instrument steht, der Kirche, den kirchlichen Zwecken angemessen seyn, Andacht erregen und, beim Kirchengesange selbst angewandt, diesen unterstützen, und somit praktischer Seits Alles sorgfältig vermeiden, was jenen Zwecken u. Bestimmungen zuwider ist, als: concertirende Passagen, Arpeggio's, zu kurz abgebrochene Accorde u. dergl. Schöne, dem Herzen wohlthuende, einfache Melodien, schwebend auf feierlichen, körnigen u. durchgreifenden Harmonien, — das sind die ersten Grund-Elemente, aus welchen allein nur alles Orgelspiel zusammengesetzt seyn sollte. Aller Zierrath erscheint hier als Entheiligung des Heiligsten, als Befleckung des Schönsten, und Verunstaltung des Ehrwürdigsten. Freilich kommt es dabei nun vornehmlich auf eine richtige Verwendung und Zusammenstellung der verschiedenen Stimmen an, aus welchen ein Orgelwerk zusammengesetzt ist, und hier eben ist es, wo sich die größte Kunst eines Orgelspielers, den man nicht gerade einen Virtuosen nennen sollte, entfaltet, denn wie die Orgel an sich das zusammengesetzteste und kunstreichste musikalische Instrument ist, so erfordert auch ihre richtige Behandlung beim Spiele eine besondere Kunst, die mannigfachsten Kenntnisse und Fertigkeiten von Seiten des Organisten. Betrachten wir diese nach jenem allgemeinen Abrisse des Charakters des Orgelspiels nun noch näher, da sich daraus dann von selbst die Regeln für die einzelnen Theile eines guten Orgelspiels ergeben. Bei solchem Beginnen ist es nun zunächst ganz unmöglich, ohne genaue Kenntniß der Harmonie ein guter Organist zu seyn, da das Orgelspiel stets die vollstimmigste Harmonie erfordert. Dann ist dazu noch die vollkommenste und genaueste Kenntniß der Natur u. inneren u. äußeren Einrichtung des Instruments selbst höchst nothwendig, die aber nur erlangt werden kann durch genauen, gründlichen Unterricht u. lange Erfahrung. Die den Orgeltönen an sich fehlenden verschie-

denen Grade von Stärke und Schwäche z. B. können in ganzen Sätzen, da die bisher gemachten Compensations-Versuche der Pfeifen (s. Crescendozug) bekanntlich ihren Zweck noch nicht erfüllten, nur erreicht werden durch den Gebrauch verschiedener Register. Nun aber giebt es dieser Register nicht allein sehr viele, sondern ein jedes derselben hat auch seinen ganz eigenthümlichen Charakter, ist gleichsam ein eigenes selbstständiges Blasinstrument, und der Organist muß alle diese Register nach ihrem Charakter einzeln und verbunden anwenden: welche mannigfaltige Kenntnisse, welche vielseitige Erfahrung in der Instrumentenwelt verlangt das aber nicht, wenn die beabsichtigte Wirkung der Erhebung der Gemüther erreicht werden wirklich soll! Man denke nur an den verschiedenen Umfang der einzelnen Stimmen, nicht allein unter sich, sondern auch wieder an sich, ihre verschiedene Verwendung und Vertheilung auf die Manuale und das Pedal. J. G. Werner's „Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen" (Merseburg 1823) ist in Rücksicht darauf ein gutes, gründliches Buch; aber man lerne es auswendig, und man versteht doch noch keine Orgel beim Spiele in dieser Richtung zu behandeln. Gebildeter Geschmack und reiche Erfahrung müssen sich hier zum Unterricht noch gesellen; sonst nützt auch der beste nichts, so wie freilich auf der andern Seite auch dieser Unterricht nicht entbehrt werden kann. Beim Gottesdienste kann der Organist diese seine Kunst am meisten zeigen während der Einleitung oder dem Ausgange, oder in großen Zwischenspielen, welche manche Hauptabschnitte der Liturgie gestatten. Hier kann und darf er kunstreiche Fugen, Variationen u. Fantasien vortragen, die aber immer jenem oben bezeichneten allgemeinen Charakter des Orgelspiels, der Würde des Instruments und seiner Bestimmung entsprechen müssen; hier kann und darf er sein Genie in der Erfindung, seine Kenntnisse der Harmonie und seine ganze Fertigkeit in der Behandlung seines Instruments in der höchsten Freiheit anwenden. Das Vorspiel insbesondere muß jedoch immer eine angemessene Vorbereitung zu dem Folgenden seyn. Am einfachsten gestaltet sich das Orgelspiel beim Choral. Hier hat es den Zweck, den Gesang der Gemeinde zu tragen, zu leiten und auszufüllen, und es muß daher mit demselben weder in Hinsicht der Bewegung noch in Hinsicht der Modulation in Zwiespalt gerathen, sey es denn, daß derselbe durch Schuld der Gemeinde und vornehmlich durch schlechte Gewohnheiten verderbt worden wäre, wo allerdings der Organist durch sein Spiel ihm, aber auf eine verbessernde Weise und auch dann nicht geradezu und zu schroff, entgegentreten darf, ja sogar muß. Man sehe den Art. Choral, Kirchengesang, und dann auch die einzelnen Art. Vor-, Nach- und Zwischenspiel. Bei Kirchenmusik und öffentlichen Musikaufführungen in der Kirche erscheint das Orgelspiel bald blos begleitend, bald auch concertirend. Im ersteren Falle wird dem Organisten gewöhnlich nur die sog. Generalbaßstimme vorgelegt, in welcher nur der Grundbaß des Musikstücks nebst der Bezifferung angegeben ist. Man nennt dies Generalbaßspiel. S. dies. Art. und Bezifferung. Auch hier zeigt es sich wieder, welche viele harmonische Kenntnisse ein guter, in allen mit seinem Amte verbundenen Obliegenheiten gewandter und brauchbarer Orgelspieler besitzen muß. Nöthig ist auch, daß derselbe bei solchen Begleitungen größerer Kirchenmusiken das aufzuführende Tonstück selbst nach der Partitur genau kennt, da die Orgel hier immer nur streng begleitend seyn, und niemals Oberstimme oder Soloinstrument werden darf, außer es wäre dies bei einer Stelle ausdrücklich vorgeschrieben. Gut ist es daher, wenn bei solchem Falle dem Organisten immer ausdrücklich in Noten vorgeschrieben ist, was er zu spielen hat. Gute Orgelschulen hat

man von Drechsler, Hering, Knecht, Rink, Türk, Vogler und Werner. Auch soll C. Günterberg's „Fertiger Orgelspieler oder Casualmagazin für alle vorkommenden Fälle im Orgelspiele" (2 Theile. Meißen 1824) sehr instructiv seyn. Wir kennen das Werk nicht genau. Als die vorzüglichsten Componisten für die Orgel werden genannt: Türk, Kittel, Knecht, Bach, Häßler, Müller, Umbreit, Vierling, Wolf, Rink, Vogel. — Hinsichtlich der Geschichte des Orgelspiels vergleiche man die Art. Kirchenmusik und Orgel, denn natürlich war das Orgelspiel wohl die erste und von jeher die hauptsächlichste Art von Kirchenmusik, und sobald man eine Orgel hatte, hatte man auch Orgelspiel, und mit der Verbesserung jener mußte auch die Veredlung dieses zunehmen. Auch mit der allgemeinen Geschichte der Musik hängt die Geschichte des Orgelspiels genau zusammen. Indeß mag noch einiges Weitere hier übersichtlich folgen. Im 14ten Jahrhunderte, bis auf welches zurück man noch genaue Kunde von der Beschaffenheit des Orgelspiels hat, — auch noch im 15= und 16ten, waren die sog. Ricercari (s. d.), die man auch Fantasien und Toccaten (s. d.) hieß, die einzige Art des Orgelspiels. Da nun dieselben 4= und noch mehrstimmig gesetzt waren, so mußten die Orgelspieler nothwendig auch damals schon auf alle Theile der Harmonie genaue Acht haben. Dies führte auf die Erfindung von Ziffern, welche sowohl den Gang der Melodien als auch die gleichlautenden Accorde dieser Ricercari mit einem Blicke übersehen ließen. Man erfand mehrere Methoden dafür, bis man endlich in der Einführung der sog. Tabulatur (Orgeltabulatur) übereinkam, die Ottavio Petrucci von Fossombrone 1512 druckte. Die Erfindung dieser Tabulatur war Anfangs beliebt und es gefielen sich die Organisten sehr in ihrer Anwendung. Die Tonsetzer schrieben jedoch die Ricercari noch immer in allen ihren Theilen mit Noten und es wurde nur wenig von Tabulaturen gedruckt; zudem aber muß man gestehen, daß diese Ricercari von den Tonsetzern ersten Ranges nie beachtet wurden, und daß, wenn einige Organisten mit der Composition derselben sich befaßten, davon eben nicht viel Aufhebens gemacht werden darf. Man pflegte daher fast immer nur Vocalcompositionen zu spielen, sey es mit der Tabulatur oder mit ausgesetzten Stimmen, und diese Methode des Orgelspiels dauerte bis zum Ende des 16ten Jahrhunderts, wo nämlich P. Girolamo Diruta, Organist am Dom zu Chioggia u. später an dem zu Gubbio, anfing, in seinem Werke, Transilvano genannt, die wahren Regeln des Orgelspiels bekannt zu machen, worin auch eine Sammlung neuer Toccaten und Sonaten für die Orgel enthalten waren. Nach ihm hörte bald der Gebrauch der Vocalcomposition, Ricercari und des Tabulatur-Spielens auf. Der erste Organist, welcher sich im 14ten Jahrhunderte besonders hervorthat, war der blinde Francesco Landino, der sich so großen Ruhm in seinem Fache erwarb, daß er in Venedig vom König von Zypern und vom Dogen wie ein Dichter gekrönt wurde. Im 15ten Jahrhunderte war einer der berühmtesten Ant. dagl' Organi. Nicht mindern Ruhm erlangten später Franc. Corteccia und Alless. Striggio. Alle Zeitgenossen aber verdunkelte am Anfange des 16ten Jahrhunderts Paul Hoffhaimer oder Hofheimber. Die andern berühmten Organisten des 16ten Jahrhunderts, welche von den gleichzeitigen Schriftstellern angeführt werden, sind: Joh. Buchner in Constanz, Joh. Kotter in Bern, Conrad in Speier, Schachinger in Passau, Wolfgang in Ungarn, Joh. von Cöln, Melchior Neusiedler und Val. Graeff, Heinr. Rodesca di Foggia, Bindella, Vittoria, Borbetta in Padua, Fr. Mailand, Correggio, Canareggio, Castello, Gabrieli, Buus,

Giusti, Diruta, Agazzari, Frescobaldi, Tonti u. s. w. Als nach der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts der Gebrauch eingeführt wurde, die Instrumente über einen Baß mit extemporirtem Contrapunkt zu schreiben, so ahmten auch die Organisten, deren Geschäft bis dahin nur im Vor- und Zwischenspiele, und höchstens in Begleitung des Chorals bestand, diese Methode nach, und so bildete sich gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts der Gebrauch, mit der Orgel zu begleiten. Der Beginn der mannigfaltigen Art, wie wir jetzt die Orgel benutzen, datirt sich also bis schon auf das Ende des 16ten Jahrhunderts zurück. Das Weitere in den schon angezogenen Artikeln und dem Art. Choral. Dort erfahren wir mit dem weitern Fortgange der Kirchenmusik auch das Schicksal des Orgelspiels: wie es fiel und wieder stieg, sich immer mehr entwickelte und veredelte und wieder zum Gemeinen, Tändelnden herabsank, ja das Land, Italien, wo es zuerst, in seiner ersten Blüthe, so sehr gepflegt wurde, in seiner guten Gestaltung nach und nach fast ganz verlassen hat, und wie es jetzt auch in Deutschland, das übrigens noch das einzige Land ist und für Jahre auch zu bleiben scheint, wo das Orgelspiel seinem innersten Wesen nach hie und da cultivirt wird, mit demselben steht. Hier zum Schluß nur noch die Namen derjenigen Meister, welche sich seit jenem Zeitraume, in welchem das Orgelspiel, hinsichtlich seiner Art, zuerst die heutige Gestaltung gewann, bis auf den heutigen Tag besonders ausgezeichnet haben und noch auszeichnen: Agthe, Ahlström, Alberti, Albrechtsberger, Arnold, Bach, Bachmann, Balbastre, Bayer, Becker, Beckmann, Beczwarzowsky, Berguis, Bibel, Böhner, Bousset, Buxtehude, Couperin, Deinl, Drechsler, Drexel, Eberlin, Eybler, Franzberger, Frohberger, Gebel, Hammerschmied, Händel, Hasler, Häßler, Haydn, Heinlein, Henkel, Henneberg, Hesse, Hinsch, Homilius, Hurlebusch, Kerl, Kindermann, Kittel, Klein, Knecht, Kobricht, Kocher, Kollmann, Krause, Krebs, Kühnau, Lehmann, Liberti, Löffelloth, Lustig, Mattheson, Müthel, Nicolai, Pachelbel, Paix, Payer, Pepusch, Pothoff, Preindl, Purcell, Raquette, Rauch, Raupach, Reinecke, Rembt, Rink, Rogge, Rösler, Sämann, die beiden Fr. Schneider, Seeger, Siebenkäs, Sorge, Stadler, Stanley, Tayber, Trier, Tunder, Vanderhagen, Vanhall, Vierling, Vogler, Vogel, Walther, Weckmann, Wenzel, Werner, Willmann, Wilke, Worzischeck, Zöllner. Natürlich ließe sich diese Reihe noch um eine bedeutende Menge ehrenwerther Glieder verlängern; allein dazu fehlt hier der Raum, und wir konnten nur die anmerken, deren Name gerade unserm Gedächtnisse einfiel. Speciellere Nachrichten über ihre Person findet man in den biographischen Artikeln, wie auch über die, die in diesem Verzeichnisse vielleicht noch vermißt werden. N.

Orgelstimme, dasselbe was Orgelregister.

Orgeltabulatur, s. Tabulatur.

Orgeltreter, fälschliche Benennung für Balgtreter, s. Calcant.

Orgel-Viola, von Giuseppe Maria Pomi in Varallo 1833 erfunden und ital. von ihm auch grande Viola a Cembalo genannt, ist ein musikalisches Instrument, das äußerlich einem Pianoforte gleicht, aber innerlich eher einer Orgel, denn der Ton entsteht auf eine dieser ähnliche Weise. Aus einem Blasebalge, der in dem hölzernen Kasten angebracht ist, fährt die Luft bei Berührung der Tasten aus parallelogrammförmigen rechtwinkeligen Löchern, die mit kleinen Metallplatten versehen sind, welchen

unterhalb inwendig kleine Metallstreifen (linguette metalliche) entsprechen, und es bildet sich der Ton. Einige wenige dieser Oeffnungen, welche die tieferen Töne geben, haben gewisse, höchstens einen Zoll lange Metallröhren. Die höheren Töne des Instruments klingen ungefähr wie die Oboe, die tieferen wie ein Fagott. Man möchte glauben, das Instrument sey der Wiener Physharmonica (s. d.) ähnlich; aber Kenner des Instruments widersprechen dieser Meinung, ohne indeß eine genauere Beschreibung von demselben zu geben. Sicher beruht seine Grundidee auf demselben Principe, aus welchem die vielen, alle mit einander nah verwandten Instrumente, als: Aeolodicon, Stahlharmonica, Physharmonica ꝛc., hervorgingen, bei welchen der Ton durch Vibration einer Stahlfeder erzeugt wird, die durch das Berühren dieser von einem Luftstrahle entsteht, und jede Feder hat ihren eigenen Ton und liegt in einer mit einem Ventile verschlossenen Canzelle, die durch die Taste zum Eindringen des Luftstrahls aufgezogen wird. Uebrigens ist dies Letztere nur eine muthmaßliche Meinung von uns; eine genaue Beschreibung des Instruments hat sein Erfinder noch nicht veröffentlicht.

Orgelwerk, 1) eben so viel als Orgel (s. d.); 2) auch blos das Innere einer Orgel im Gegensatze zu ihrem Gehäuse; 3) jedes kleine musikalische orgelartige Instrument, welches, aus Orgelpfeifen zusammengesetzt, in Uhren, Dosen ꝛc. angebracht wird. Bei einer Spieluhr z. B. nennt man die Theile, welche spielen, zusammengenommen nur das Orgel-, aber auch Spielwerk. Jene Benennung ist nur richtig, wenn die Töne wirklich durch Pfeifen hervorgebracht werden, nicht durch Glocken, Federn oder dergl.

Orgelwolf, der Fehler an einer Orgel, wenn beim Anschlagen zweier übereinstimmender Pfeifen sich ein dritter Dissonanzton dazwischen hören läßt. Derselbe entsteht, wenn die beiden Pfeifen nicht gleichmäßig mensurirt oder intonirt sind. Das Weitere unter Wolf.

Orgien, lat. Orgia, auch Orphica u. Trieteria, der allgemeine Name der mit mystischen Gebräuchen und trunkener Wildheit gefeierten Feste des Bacchus (s. d.), an welchen der Gesang unter Begleitung der Flöte und Lyra vielen Antheil hatte; in der Folge auch andere Feste und Mysterien der Alten, welche mit wildem Geräusche, lärmenden Instrumenten (Cymbeln, Trompeten ꝛc.) und tobendem Geschrei begangen wurden, daher noch jetzt bisweilen wilde Feste, besonders nächtliche Gelage, mit stürmischer Fröhlichkeit und ungezügelter Lust begangen, Orgien genannt werden. 48.

Orgiani, D. Teofilo, bekannt noch als Operncomponist aus dem Ende des 17- und Anfange des 18ten Jahrhunderts, war Capellmeister zu Udine, aber aus Venedig gebürtig. In Italien und besonders in seiner Vaterstadt stand er in so großem Ansehn, daß es einmal eine Zeit gab, wo man dort fast gar keine andere Musik hören wollte, als die er componirt hatte, so wie Rossini dort vor einigen Jahren ziemlich alle Theater beherrschte. Daher kam es denn auch, daß er eine lange Reihe von Opern setzte, denen indeß das Flüchtige der Arbeit gleich auf den ersten Blick angesehen werden kann. Als die gediegensten nennt man noch: „il Vizio depresso e la Virtu coronata“ (1686), l'Eliogabalo (1686), „il Dioclete“ (1687), „le Gare delli Inganno e dell' Amore“ (1689), „il Tiranno deluso“ (1691), „l'Onore al Cimento“ (1703) und „Armida Regina di Damasco“ (1711). Letztgenannte Oper war wahrscheinlich das letzte Werk, das er geschrieben hat, denn allen Nachrichten nach muß sein Todesjahr zwischen 1711 und 1714 fallen; bestimmt läßt sich dieses nicht mehr angeben, eben so wenig als sein Geburtsjahr oder sonst etwas Näheres aus seinem Leben.

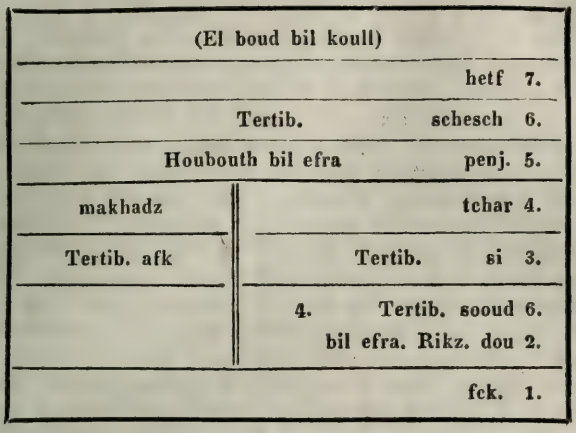
Orgitano (der Vorname ist uns unbekannt geblieben), großer ital. Claviervirtuose aus dem vorigen Jahrhunderte und Componist, aus Neapel gebürtig, wo er gegen 1808 erst starb, schrieb namentlich mehrere treffliche Clavierſonaten, auch einige Opern, worunter die komische „L'infermo ad arte" erst 1804 als neu auf dem Theater dei Fiorentini zu Neapel mit großem Beifall aufgeführt ward. In Deutschland hat unsers Wissens keins seiner Werke Eingang gefunden; in London hingegen, wohin er auch einmal selbst eine Kunstreise machte (um 1780), ist Mehreres von ihm gedruckt worden.

Orientalische Musik. Der Orient ist die Morgengegend oder die Gegend, wo die Sonne am Himmel aufzugehen pflegt. Daher versteht man darunter auch die nach Morgen (dieser Gegend) gelegenen Länder, und das sind für uns Europäer im Allgemeinen die Länder Asiens, insbesondere Arabien, Persien u. s. w. Hiernach ist nun auch leicht zu ermessen, was man unter orientalischer oder morgenländischer Musik zu verstehen hat: die Musik eben dieser Länder Asiens. Die Musik der Völker Afrika's gehört eigentlich nicht dazu, doch dehnt man den Begriff auch wohl noch über diesen Erdtheil, wenigstens im Allgemeinen aus, da mehrere Völkerstämme desselben mit denen Asiens, was ihre künstlerische Cultur betrifft, in engster Verbindung stehen. — Der Quellen, aus welchen sich für uns Beweismittel für den Musikzustand unter den orientalischen Völkern schöpfen lassen, giebt es so wenige, und auch diese wenigen sind ihrem ganzen Umfange nach meist noch so unzugänglich, daß sich derselbe, bis auf einige einzelne Völkerstämme hin, deren Musik wir denn auch, wie weiter unten folgt, in besondern Artikeln betrachtet haben, nur in einem allgemeinen Umrisse darstellen läßt. Man erwarte daher auch von uns nicht Mehr. — Da die Menschen, wie die Bibel erzählt, nach der Sündfluth sich in Asien niederließen, so entstanden auch dort wohl zuerst wieder Künste u. Wissenschaften. Die Griechen leiten die Bekanntschaft mit denselben von den Aegyptiern, Phöniciern und Chaldäern ab, deren Philosophen griechische und römische Schriftsteller oft rühmlich anführen. In diesem Theile der Erde entstanden die Assyrischen und Babylonischen Reiche; Perser und Chinesen kamen empor und ihre Reiche wurden immer größer, geriethen jedoch auch wieder in Verfall, während ein Theil Europa's mit ihnen in gleichem barbarischen Zustande war. Die Musik war natürlich, als eine allgemeine, der gesammten Menschheit angehörige Kunst, — wie man sich leicht denken kann, — bei solchen reichen und üppigen Völkern beliebt und nach Umständen sorgfältig ausgebildet. Die Fortschritte dieser Kunst bei den verschiedenen Nationen indeß zeitgemäß anzugeben, ist rein unmöglich. Uebrigens hat der Geschichte nach kein Volk mehr Ansprüche auf hohes Alterthum in dem Nach-Noahischen Zeitalter als Syrer, Assyrer, Babylonier, Chaldäer und Phönicier, und so haben wir denn auch die ersten Anfänge der Musik hier zu suchen, obgleich wir durch die vielen Revolutionen im Oriente weniger über den wirklichen Zustand der Wissenschaften und Künste bei den Völkern, die jetzt diese Landstriche bewohnen, unterrichtet sind als über den anderer Weltgegenden. In dem Art. Hebräische Musik, besonders pag. 531 ff. des 3ten Bandes, haben wir schon das Mögliche und Nöthige beigebracht über den Musikzustand der genannten Völker, da dieselben im Grunde doch zusammen nur einen Hauptstamm, nämlich den hebräischen, ausmachen. Führen wir hier daher nur noch eine Stelle aus dem Propheten Daniel (3, 1 — 5) an, aus welcher sich ein Schluß ziehen läßt, wie schon 3424 Jahre nach Erschaffung der Welt (580 v. Chr. nach der gewöhnlichen Zeitrechnung) die Musik bei jenen Völkern beschaffen gewesen seyn muß. „Der König Nebu-

kadnezar — heißt es dort — ließ ein goldenes Bild machen ꝛc. Und der Ehrenheld rief überlaut: das lasset euch gesagt seyn, ihr Völker, Leute und Zeugen, wenn ihr hören werdet den Schall der Posaunen, Trompeten, Harfen, Geigen, Psalter, Lauten und allerhand Saitenspiel, so sollet ihr niederfallen und das goldene Bild anbeten, das der König N. hat setzen lassen". Unter den Instrumenten, welche die Assyrer selbst erfunden haben sollen, nennt man zunächst den Trigone, ein Saiteninstrument, das mit dem Griffel gespielt wurde. Auch die Pandure oder Syrinx soll ihre Erfindung seyn. Nach Stellen des Juvenal müssen die Syrier in den frühesten Zeiten schon Blas- und Saiteninstrumente besessen haben. Phönizien wurde früher von einem Volke bewohnt, das seine Macht blos seiner Schifffahrtskunde und seinem Handel verdankte. Handel und Schifffahrt aber bringt ein Volk mit mehreren anderen in Verkehr, was die Cultur befördert, und so läßt sich nicht anders denken, als daß auch in diesem Lande die Musik sehr zeitig blühete. Daß die Phönizier mehrere Instrumente kannten, ist gewiß. Sanchuniathon giebt ja sogar eine berühmte Phönizierin, Sido, als die Erfinderin der Musik an, nnd eins ihrer Instrumente hieß wirklich nach dem Lande „Phönizier". Sie hatten die Nabel und Gingris. Erstere wurde bei den Bacchusfesten, letztere besonders bei Leichenbegängnissen gebraucht. — Von den übrigen kleinen Völkerstämmen Asiens, wie den Edomiten, Amalekitern, Phrygiern, Lydiern, Etoliern, Joniern, Doriern u. s. w. läßt sich nicht weniger annehmen, daß sie lebhaft Musik trieben, da die griechischen Klanggeschlechte sogar nach ihnen benannt sind. Man sehe auch d. Art. über Griechische Musik. — Ueber die Musik der Hindus oder Indier, die ebenfalls zu den Orientalen gehören, ist in einem besondern Art. gehandelt, der nachgelesen werden mag. — Eben so über die Musik der Chinesen. — Die Musik der Perser ist ganz gleich mit der der Türken, und man vergleiche daher ihren u. d. Art. Türkische Musik. — Auch die Musik der Araber fällt mit der letztgenannten ziemlich in Eins zusammen; indeß möchte darüber hier noch Folgendes insbesondere zu bemerken seyn. Vor der Einführung des Islams zeichneten sich die Araber besonders in der Dichtkunst und dadurch aus, daß sie gleich aus dem Stegreif Verse machten. Andere Künste waren ihnen noch fast ganz unbekannt. Sie bildeten zu der Zeit nämlich nur herumziehende Stämme, wenig geneigt zu einer höherer Bildung angehörigen Kunstpflege. Ihre Musik und ihr Gesang war nichts weiter als ein Schreien, wodurch sie ihre Kameele aufregten, und die Kunst ihrer Sänger, Hadis genannt, bestand nur in wilden Betonungen, die den rohen Willen dieser Hirten ausdrückten. Als die muhamedanische Religion die Sitten der Beduinen milderte und sie als Eroberer auftraten, verachteten sie Alles, was nicht unmittelbar mit dem Koran und seinen Geboten übereinstimmte. Das konnte auch der Musik nicht sehr förderlich seyn. Diese und Pantomime waren bei ihnen noch durchaus nicht allgemein, und sie kannten nur die Lieder aus der Wüste. So bald indeß Persiens und Griechenlands Schätze sich ihnen öffneten, bekamen sie auch mehr Sinn für die Kunst. Griechische und Persische Musiker reisten nach Mecka und nahmen Dienste bei den Arabern, die sie hoch belohnten u. nachahmten. Bald machten sich arabische Sänger berühmt, z. B. Tawis Saib-Halthir, der Lehrer Abdallah's, Sohn Djafers, und die Persische Musik wurde bei den Arabern heimisch. Moidebn-cherih und Andere vervollkommneten die Singekunst und brachten sie in ein förmliches System. Unter den Abbassiden war Bagdad der Mittelpunkt guter Musik. Für die Tänzer ward zu dieser Zeit eine eigene Kleidung ausgesonnen; Castagnetten kamen in

Gebrauch, auch mehrere Arten Tänze, die besondere Schritte u. Musik hatten, welche sich weit verbreiteten. Der Name Harun al Raschid ist durch das Werk „Tausend und eine Nacht" allgemein bekannt. Dieser Calife, der 786 bis 809 regierte, war ein großer Musikliebhaber, und sein Freund und Vertrauter war ein Flötenspieler. Man kann denken, daß da manches Erhebliche für Musik geschah. Die Lieder Abou-Giafars, von dem Stamme der Abbassiden, sind noch ein Vergnügen der Araber, und der Musik Abou-Nahar-Mahomet al Farabi mißt man wunderbare Wirkung zu. Man nannte ihn schlechtweg nur den arabischen Orpheus. Nach einer Sammlung arab. Handschriften in dem brittischen Museum scheint es, daß er vor 1060 schon einen, wenn auch unvollkommenen Begriff von Harmonie hatte. In der Encielopèdie méthodique ist ein Art. aus den „Proben neuerer Musik der Araber von Laborde" beinahe ganz enthalten. Darnach besteht das arabische Musiksystem aus Viertelstönen des enharmonischen Klanggeschlechts, und der Verfasser der Encyclopädie sagt, daß die Araber, gleich andern orientalischen Völkern, nie von einem Tone zum andern herunter oder hinauf gehen, ohne alle dazwischen liegenden Stufen zu durchlaufen. Und dieses stete, sanfte Auf- und Abschreiten, dieses Hingleiten der Stimmen, das uns unerträglich ist, macht für sie eben das Angenehme der Musik aus. Kenntniß der Harmonie haben sie übrigens nicht, ihr Gesang ist unisono und wird höchstens in Octaven begleitet. Beim Saitenspiel berühren sie manchmal auf einmal alle Saiten des Instruments zugleich, um die Wirkung zu erhöhen, d. h. um mehr Lärm zu machen. Hauptsächlich haben sie Schlaginstrumente, die mit den Fingern oder Nägeln berührt werden; auch eine Flöte, Nai genannt, aus einem Stück Schilfrohr verfertigt, mit metallenem Mundstück. Nach dem Tone dieses Instrumentes tanzen die Derwische (s. d.). Ein anderes Instrument der Araber, Oud oder Eoud genannt, ist eine Art Laute. Demselben messen sie eine eben so wunderbare Kraft bei, wie die Griechen einst der Leyer des Amphion. Ganz ernstlich versichern sie, jede der vier Saiten dieses Instruments habe eine eigenthümliche Kraft, die erste z. B. gebe ein sicheres Mittel gegen Galle und Verschleimung, die zweite gegen Melancholie und Krämpfe, die dritte gebe jungen Leuten besonders Kraft und Gesundheit, und durch die vierte endlich würden sanguinische Temperamente augenblicklich beruhigt; die Macht dieser Saiten aber hänge hauptsächlich von der Art und dem Tone ab, auf welche und in welchem sie gebraucht würden. Die Ansicht hat in der That einen tiefer liegenden Grund. Für jede Handlung der Leidenschaften haben sie daher auch ein besonderes Pizzicato. Muth, Freimüthigkeit und alle guten Eigenschaften werden durch eine besondere Art, in die Saiten zu greifen, eingeflößt; durch eine andere wieder Liebe und Vergnügen, durch eine dritte Tanzlust, und durch eine vierte Schlaf und Ruhe. Ihre ganze Musik theilen die Araber in 2 Theile: den Felif (Composition) oder Musik in Beziehung auf Melodie, und den Ikaa (Fall der Töne) oder Musik in Beziehung auf Takt, die sie blos bei Instrumenten anwenden. Sie haben 4 Haupttonarten, woraus sie 8 andere ableiten, und außerdem noch 6 zusammengesetzte. In Forkel's Geschichte der Musik heißt es: die Araber nennen ihre Musik Ilm el Edwar oder die Wissenschaft der Cirkel, und schreiben auch ihre Linien in Cirkel, und zwar so viele über einander, als die Melodie Intervalle enthält. Diese Linien haben außerdem noch verschiedene Farben, so daß sie, wenn sie z. B. sieben Töne bezeichnen sollen, die alif, be, gim, dal, he, wau, zain heißen und unsern a h c d e f g entsprechen, auch von sieben verschiedenen Farben seyn müssen. Die tiefste Note ist grün, die zweite rosenfarbig, die dritte eine Art von blau, die vierte violet, die fünfte braun, die sechste

schwarz und die siebente hellblau. Die Figur einer solchen arabischen Notenschrift ist folgende (nur daß man sich das Ganze nun noch mit einem Kreise umgeben denken muß):



Die verschiedenen Farben mag man sich dazu denken. Bei den Transitionen von einem Intervall schreiten die Araber selten diatonisch fort, sondern chromatisch oder gar enharmonisch. Von c bis d z. B. zählen sie 4 Intervalle. Hier ist jedoch zu beachten, was Villoteau in seinem Werke über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Aegypten Cap. 1., Art. 5. sagt: „Es scheint das musikalische System der Araber sich nicht in gleicher Form erhalten zu haben und daß die Schriftsteller nicht übereinstimmen, worin es bestehe. Einige theilen die Octaven in ganze, halbe und Viertelstöne, wodurch sie vierundzwanzig verschiedene Töne in ihre Tonleiter erhalten; Andere theilen sie in ganze und Drittelstöne und haben somit nur achtzehn Töne in der Scala; wieder Andere setzen Achtelstöne hinzu, was achtundvierzig Töne in der Leiter erzeugt; endlich nehmen Einige auch im Ganzen vierzig Töne an; durchgängig aber wurde nach Drittelstönen getheilt, u. es ergiebt sich daraus, daß diese vierzig Töne $2^1/_2$ Octaven und $^1/_3$ Ton nach diesem System im Umfang haben, übereinstimmend mit dem Tonumfang, wie ihn die Araber selbst angeben." Daß die Araber ihr Tonsystem in solche kleine Intervalle abtheilen, liegt hauptsächlich wohl in der größern Flexion und rhythmischen Accentuirung ihrer Sprache, und der Zartheit ihrer ganzen Organisation, und in der vorzüglichen Feinheit ihres Gehörs. Von dieser wissen alle Reisende nicht genug zu erzählen. Die Araber überwinden die Schwierigkeiten der Enharmonik sehr leicht, theils weil der Gang ihrer Modulationen nicht so rasch und complicirt als der unsrer Gesänge ist, und sie mehr Neigung zu feierlich pathetischen als zu raschen Gefühlen und Ausdrücken haben, theils auch weil ihre Instrumente sehr einfach und blos melodisch sind. Zudem sind ihre Saiteninstrumente viel tiefer als die unsrigen gestimmt, und ein Ton hat daher bei weitem nicht so viel Vibration in einer Secunde zu erstehen, als bei uns. Die Art, wie die arabischen Schriftsteller ihr Musiksystem erklären, ist sehr räthselhaft, weil sie von ihrer Gewohnheit, immer, selbst bei positiven Sachen, in Bildern zu reden, nicht abgehen, daher hat einer dieser Autoren sein Buch betitelt: Baum voll Blüthen, deren Kelche die Grundsätze der musikalischen Kunst enthalten. Auch hat die arabische Notirungskunst ihre schwer verständlichen Abbreviaturen, wie

schon das vorhin angeführte Beispiel beweist. Diese Abbreviaturen haben mit der Linie, auf welcher sie stehen, stets einerlei Farbe. So bedeutet **makhadz** die erste Note, **sooud** Erhebung der Stimme, **Tertib.** Fortschreitung um einen Grad, **sooud bil efra** Erhebung der Stimme mit Geschwindigkeit, **Houbouth** Fall, **H. bil tertib.** allmähliger Fall, **serian** geschwind, **Houbouth bil efra** geschwinder Fall, **Thafr** ein Sprung, **Afk** geschwinder Gang, **Rikz** letzte Note des Stücks. Nach dieser Erklärung ließe sich das gegebene Beispiel wohl in unsere Noten umsetzen, welche die Araber also nicht haben, wie auch die Chinesen nicht. Daraus ersieht man dann auch, wie überhaupt aus Allem, daß das allgemeine Tonsystem der Araber aus Gamma's verschiedener Art besteht, welche Cirkelgänge sind, und daß diese wieder aus gewissen Formen und Worten bestehen, die Magamat heißen, und daß es zwölf Hauptmagamats gibt, nach den zwölf Zeichen des Thierkreises. Dieselben heißen: **Rast, Zenkla, Ochaq, Jraq, Hogaq, Abouseylik, Zirafkend, Rahaony, Bouzrouh, Isfahan, Hoseyny** und **Naouna.** Hatten wir oben gesagt, daß die Araber nur vier Haupttonarten haben, so bemerkten wir zugleich, daß sie daraus noch acht andere ableiten; 4 und 8 = 12, es ist also hier kein Widerspruch. Aus den Eigenschaften, welche die Araber diesen einzelnen Tonarten beilegen, spricht ganz die orientalische Fantasie in ihrer Majestät. Die drei ersten, sagen sie, haben eine kalte und warme Temperatur, entsprechen dem Urstoff des Feuers und der Flüssigkeit der Galle, **Rast** gehört dem Zeichen des Widders, **Zenkla** dem des Löwen und **Ochaq** dem Schützen; die folgenden drei haben warmes und feuchtes Temperamert u. **Iraq** (oder **Eraq**) gehört den Zwillingen, **Hogaq** der Waage und **Abouseylik** dem Wassermann; die 7- bis 9te Tonart haben kalte und feuchte Temperatur, und entsprechen dem Wasser und der schleimigen Feuchtigkeit, **Zirafkend** gehört dem Krebse, **Rahaony** dem Scorpion und **Bauzrouh** den Fischen; die drei letzten haben ein kaltes trockenes Temperament, und entsprechen erdartigem Urstoff und schwarzer Feuchtigkeit, **Isfahan** gehört dem Stier, **Hoseyny** der Jungfrau und **Naouna** dem Steinwerk. Die Regeln der arabischen Musik sind viel schwerer als die irgend eines andern Volks, und so vielfach, daß selbst kein arabischer Musikus sich rühmen kann, sie alle genau zu kennen. Es ist das auffallend bei der sonstigen Einfachheit des ganzen Systems, und da sie alle doch am Ende weiter Nichts andeuten, als die Stellung der Töne, halben und Drittelstöne in jedem Gamma. Nun giebt es aber vierundzwanzig Gamma's, und so bedarf es vieler Zeit und Studirens, um vollkommene Kenntniß darin zu erlangen. Was Ausdruck und Verzierung des arabischen Gesanges anbetrifft, so werden dieselben nur durch Tradition fortgepflanzt, da keine Musikschrift dafür vorhanden ist, wie denn überhaupt der Araber Alles auswendig spielt und singt. Um ein vollständiges Bild der arabischen Instrumente zu entwerfen, die wir vorhin bereits berührten, ist zuerst im Allgemeinen zu erwähnen, daß sie alle in die drei gewöhnlichen Hauptgattungen zerfallen: in Saiten-, Blas- u. Schlaginstrumente Die Saiteninstrumente zerfallen wieder in solche, die mit einem Plektrum, u. solche, die mit einem Bogen gespielt werden. Das vorzüglichste unter jenen ist der schon erwähnte **Oud** oder **Eoud**, der unserer Laute u. Guitarre sehr ähnlich, u. in seinem vollkommensten Zustande mit vierzehn Saiten bezogen ist, deren Accord aber nur den Umfang einer Octave ausmacht, da nämlich immer zwei Saiten auf einen Ton kommen. Nach dieser Laute kommt der **Tanbour**, eine Art Mandoline von verschiedener Größe. Die **Tanbours** sind mit Metallsaiten bezogen und werden mit einem aus Muschel gefertigten Stäbchen gespielt. Der **Tanbour kebyr-tourky** oder die große Mandoline ist etwas

mehr als halbrund gewölbt, und hat einen platten Klangkasten; acht Saiten, die 2½ Octaven enthalten, da je zwei und zwei in Octaven und im Einklange gestimmt sind und 1¼ Octave ausmachen. Der **Tanbour charky** (orientalische Mandoline) ist einen Meter und 126 Millemeter lang nach Pariser Maaß, ist mit einer Messing- und zwei Stahlsaiten bezogen, die mit einem Griffel gestrichen werden, und hat einen Umfang von 2¼ Octaven. Den Namen **Tanbour bouzourk** hat eine große Mandoline, anscheinend persischen Ursprungs, mit sechs Saiten bezogen, drei messingene für eine Note, zwei stählerne für eine andere, die einen halben Ton höher gestimmt ist, und eine letzte, auch von Stahl, steht eine Quinte tiefer als die zweite, und hat einen Tonumfang von 2½ Octaven. Der **Tanbour Baglamah** (Kindermandoline) unterscheidet sich von den vorhergehenden durch Nichts als durch kleinere Dimension und den kleinern Umfang von nur zwei Octaven. Die kleine Mandoline **Tanbour Boulgkary**, die immer mit viel äußerem Schmuck verfertigt wird, ist mit vier Metallsaiten bezogen, zwei einzelnen und einer doppelten im Umfange von zwei Octaven, und ist rein orientalisches Instrument, da sie Asien ganz allein angehört. Gleichfalls und nach verschiedener Art sind die Streichinstrumente der Araber: **Kemangehs** oder Violen, und **Rebek**. Von den ersten unterscheidet man zunächst den **kemangeh-roumy**, der mit sechs Darm- und mit sechs Messingsaiten bezogen wird. Nur auf den Darmsaiten wird mit dem Bogen gespielt. Dieselben sind in Quarten gestimmt, ausgenommen die 3- und 4te Saite, die nur eine Terz von einander stehen. Die Messingsaiten liegen unter dem Halse und tönen harmonisch mit, ähnlich wie bei unsrer **Viole d'amour**. Die Form der k. r. ist im Allgemeinen ganz unsrer Bratsche ähnlich, doch werden sie auch in verschiedenen Dimensionen gefertigt. Andere **Kemangehs** werden mit zwei Saiten bezogen, wie z. B. **k. a gouz**, ein ganz originelles Instrument. Der Hals desselben ist cylindrisch an der Seite der Saiten und seine Resonanz, anstatt von Holz zu seyn, ist von Bayad oder Haifischhaut über eine Kokusnuß gezogen, woraus der Körper dieses Instruments besteht. Durch diese Kokusnuß ist ein Eisenschaft bis an das Ende des Halses getrieben. Die Saiten sind nach Quarten gestimmt und haben 2¼ Octaven Umfang. Der **Kemfarkh** steht gegen den **k. a gouz** eine Quarte höher in der Stimmung. Der **Rebek** ist einigermaßen der Baß der Saiteninstrumente, in Gestalt eines ungleichen Vierecks. Boden und Seiten sind gleich gerade. Es giebt **Rebeks** mit zwei Saiten und andere nur mit einer Saite. Der Umfang ist nur eine Sexte. Zwei andere Saiteninstrumente der Araber, **Quanon** und **Santir**, sollen zu unserem Clavecin und Spinet Veranlassung gegeben haben und gleichen in der That auch unserem Hackebrett, nur mit dem einzigen wesentlichen Unterschiede, daß der Bezug aus Darmsaiten besteht, die aber ebenfalls geschlagen werden. Unter den arabischen Blaseinstrumenten giebt es eine große Oboe, **Zamir (Zamr)** oder **Zourna** genannt. Man hat deren verschiedene: die große **Gubazourna**, die mittlere **Zamir**, die kleine **Zamir-el-soghayr**. Der Z. ist eine Röhre, die vorn mit Löchern, und auf der Rückseite mit einem Loch versehen ist. Er giebt 2⅓ Octave, wenn man die Töne in der obern Octave mitzählt, und wird mit einem Mundstück gespielt. Der **E'raquich** ist auch eine Art Oboe von ächt arabischer Form. Der obere Theil ist gewölbt, das Ganze cylindrisch und endet in einer Stürze wie unsere Clarinette. Sein Ton steht um eine Quinte tiefer als der genannte zweite **Zamir**, und ist dem Clarinettentone ähnlich, aber in Drittelstönen abgetheilt. Flöten der Araber sind: **Nay, Souffarah** und **Arghoul**. Erstere hat wohl 15 Arten. Einige davon haben vorn 6 Löcher u. auf der Rückseite nur ein Tonloch; andere 8 u.

noch mehr; jede Art aber ist zu einem besondern Tone bestimmt. Man spielt sie wie ein Flageolet und in dem Umfange von 1½ Octaven. Soufkarah ist das arabische Flageolet und steht also höher als der Nay, hat 6 Tonlöcher und 2 Octaven Umfang. Arghoul (oder Larghoul) ist eine Doppelflöte von 2 ungleichen Röhren. Die kleine hat 6, die große bald 4 bald 3 oder 2 Tonlöcher. Es giebt 3 Arten davon, die aber nur durch ihren Umfang verschieden sind. Auch findet man bei den Arabern eine Art Sackpfeife, Zouggarah genannt. Sie besteht aus einem Bockfell und 3 Röhren mit 4 Löchern, deren jede 4 verschiedene Töne giebt. Die Trompete Nefyr ist ein sehr langes Instrument, das man bei verschiedenen Gelegenheiten gebraucht, und das meist scharfe, schreiende Töne hat. Am häufigsten von allen sind bei den Arabern die Schlaginstrumente. Einige sind wie Pauken, andere wie Crotalums und metallene Castagnetten, welche die Tänzerinnen gebrauchen, aber ziemlich wohllautend. Die Trommeln sind gewöhnlich sehr lärmend. Der gewöhnlichen Annahme nach soll das arabische Tonsystem aus Quarten im enharmonischen Klanggeschlecht bestehen. Fetis aber behauptet, das von Terzen ausgehende komme am häufigsten vor. Jenes in seinem Werke über die Musik der Indier behauptet, die arabische Tonleiter habe die auffallendste Aehnlichkeit mit dem Gamma der Italiener, indem beide die Tonleiter nach den 3 Hauptstufen, Grundton, Quinte und Octave, charakterisirten. In der Reihe genommen entspricht die Hauptscala der Araber unserer Leiter von A minor, nämlich:

alif, be, gim, dal, he, waw, zain.
a h c d e f g.
la si ut re mi fa sol.

Neuere Reisende sagen von den Arabern, ihre Stegreiflieder seyen voller Feuer und man bewundere die schönen und glücklichen Gleichnisse. Manche Stimmen seyen darin besonders berühmt. Ihre Gesänge gehen auch zu Herzen. Die Zuhörer lachten oft in einem Augenblick laut auf, verfielen aber dann wieder in die tiefste Traurigkeit und klatschten, mit Thränen in den Augen aus Mitgefühl, in die Hände. Großen Luxus an Instrumenten ꝛc. treiben die Araber bei ihren militärischen Musikchören. Hier kann man ganz erfüllt werden von der orientalischen Pracht, wie sie auch in der Musik herrscht. — Die Birmanen, ein anderer, kleinerer, orientalischer Völkerstamm, lieben ebenfalls, wie die Araber, die Musik über Alles. Sie haben Militärmusikchöre, deren Instrumente Trommeln und Gongs und Stöcke aus Bambusrohr verschiedener Länge sind. Die letzten werden mit einem Stocke geschlagen und geben einen dem Pianoforte ähnlichen Ton. Wenn eine solche Musik zur Nachtzeit auf dem Wasser aufgeführt wird, soll sie einen angenehmen Eindruck machen. In der Nähe sonst ist die Musik der Birmanen unserm Ohre nicht sehr zusagend, ausgenommen einige Lieder, die sie singen und mit dem Patola begleiten. Gleich den Chinesen und anderen orientalischen Völkern haben die Birmanen gar keinen Sinn für europäische Musik. Ein vortreffliches englisches Musikcorps spielte ihnen die besten Tonsätze von Rossini vor und sie blieben dabei gleichgültig. Vor allen Dingen lieben sie Gesang. Der merkwürdigste unter ihren Gesängen ist der Schlachtgesang ihrer Seesoldaten. Derselbe wird von einem Vorsänger recitativisch angefangen, nachher stimmen die übrigen Schiffsleute ein und schlagen mit den Rudern den Takt dazu. Sie haben auch Singstücke, die gemeiniglich blos und besonders von Frauen ausgeführt werden. Die Zahl der musikalischen Instrumente der Birmanen ist ziemlich groß. Obrist Miles nahm ihnen in dem letzten Kriege einige ab. Dieselben werden in der Sammlung zu London, welche

die egyptische Halle (Egyptian Hall) heißt, aufbewahrt, und sind: eben jene Patola, eine Art Guitarre; eine Harfe mit Namen Soum; die Geige Turr, der unsrigen ziemlich ähnlich; eine Art Oboe, die eben wie unsere Trompeten ein Mundstück hat; die Trommel Tamtam; die orientalische Harmonica, wie ein hohler Schiffsbauch geformt, mit Metallsaiten querdurch bezogen und nach unserer Molltonleiter gestimmt; 16 Gongs (metallene Vasen), an 2 Bambusröhren hängend und in die diatonische Tonart gestimmt, die mit einem Hammer geschlagen werden, wenn sie erklingen sollen; ein Gong von Metall, sehr klein, der einen weit sanftern Ton giebt, als sonst diese schrecklichen Instrumente hervorbringen; Cymbeln und Becken; Flöten oder vielmehr Pfeifen, und ein Triangel von 7" Höhe, ½" Breite und 4" Stärke, aus Silber, Kupfer und Glockenmetall verfertigt, ein bei den Birmanen für heilig gehaltenes Instrument, auf dessen wunderherrlichen Klang sie sich mit dem Gesichte auf die Erde werfen mußten. Noch haben sie ein harfenähnliches Instrument, das die Reisenden Katze zu nennen pflegen, weil es ganz die Form eines solchen Thieres mit in einen Halbkreis geringeltem Schwanze hat. In diesem Halbkreise sind die Saiten befestigt, in der Regel 12 bis 13, die höchst unregelmäßig gestimmt sind. Mit diesem Saiteninstrumente treffen ziemlich alle übrigen überein. Ein Baßinstrument ist Bandah, das aus mehreren vereinten Trommeln von verschiedener Größe, also auch verschiedener Stimmung besteht, auf welche der Musikus heftig schlägt. — Mehr als alle anderen Nationen Asiens scheinen die Siamesen Fortschritte in der Musik gemacht zu haben. Ihre Melodien sind gewöhnlich lebhaft und nicht ohne Anmuth, selbst für ein gebildetes europäisches Ohr. Ihrer eigenen Angabe nach erhielten sie die Musik und besonders die Instrumente aus Birman, Pegu oder China. Sie halten nämlich die Bewohner dieser Länder unbedingt für viel geschickter in der Musik als sich selbst, und dennoch weicht die ihre von der anderer barbarischer orientalischer Nationen bedeutend dadurch ab, daß sie, eines Theils zwar einfacher aber doch angenehmer ist. Durchgängig bewegt sie sich in der weichen Tonart. J. Crawford versichert, daß die meisten ihrer Melodien den schottischen u. irländischen gleichen. Niemals wird das Ohr durch grelle Uebergänge beleidigt. Die siamesischen Musiker wollen — was bei einem solchen Volke auffallen muß — das Herz rühren, den Geist ermuntern und Leidenschaften aufregen. Deshalb haben sie mehrere Arten und sehr viele Lieder, aus denen sie immer die zweckmäßigsten wählen. Ein ziemlich geschickter Musiker, der vor Finlayson einst spielte, versicherte denselben, daß er mehr denn 1500 kenne. Die vorzüglichsten Instrumente der Siamesen sind: eine dem Flageolet ähnliche und Klani genannte Flöte; der Tak-kay, wegen seiner eidexenförmigen Gestalt so genannt, von hartem Holze ringsum mit Perlenmutter verziert, mit hohlem Körper, der hinten 3 Schallöcher hat, mit einer kupfernen und 2 seidenen Saiten bezogen, die durch einen Wirbel gestimmt und gespielt werden ungefähr wie die Saiten unserer Guitarre; der Konghong besteht aus einer Reihe Cymbeln von verschiedener Größe, die an einem Gestell, in Form eines Cirkelschnitts, gerade herabhängen, und wird gewöhnlich noch von einem andern Instrument accompagnirt, das Bran-nan heißt. Dasselbe ist von platten Holzstäben gemacht, von ungefähr 1 Fuß Länge und 1 Zoll Breite, die so an einander gereiht werden, daß sie einen Bogen machen, dessen erhabene Seite nach unten geht. Beide Instrumente werden mit Klöppeln geschlagen. Nach Crawford bestand ein siamesisches Orchester aus wenigstens 10 Instrumenten. Das, welches den ersten Platz einnimmt, hat die Form eines halben Cirkels, in welchem der Spieler

mit 2 Hämmerchen in den Händen sitzt und auf eine verkehrt gestellte Art von Vase aus Erz schlägt. Das zweite Instrument wird von derselben Art, auch von Metall, aber von schwächerem Tone, wie ein Kahn geformt; das dritte ist eine Violine mit 3 Saiten; das vierte eine Guitarre mit 4 Saiten, die man mit einem Holzstäbchen, das am Finger befestigt ist, spielt; das fünfte eine Flöte; das sechste ein Flageolet. Zu diesen Instrumenten nimmt man oft noch ein anderes mit 4 Saiten, das ebenfalls einem Kahne gleicht. Vollständig wird das Orchester durch Cymbeln, Trommeln und Castagnetten. In den Recherches asiat. Bd. 3, pag. 436 ff. findet man noch etwas Näheres über die Musik auf der Insel Ceylon, wo sie lange mit bestem Erfolg getrieben zu seyn scheint. Die Tonleiter der Siamesen heißt Septa sonere (sieben Töne). Eine auch nur halbwegs ausgebildete Tonschrift scheinen sie aber nicht zu besitzen. — Ueber die Musik der Singalesen läßt sich wenig berichten. Ihrem Gesange und Spiele fehlt aller Reiz. Ihre Trompeten haben den ungefälligsten Ton, den man sich nur denken kann. Dessen ungeachtet lieben sie dieses ihr Instrument leidenschaftlich, und es ist ihren Tempeln und Königen geweiht. Ihre Hörner, Kombone, sind eben so unangenehm. Eine Art Oboe, die sie haben, ebenfalls. Dieselbe ist sehr lang aber ganz eng, und ihr Ton gleicht mehr einem widerlichen Schrei. Die beiden Ende sind mit Stricken von Katzendarm an dem Gürtel des Spielers befestigt, der über die Schulter hängt. Trommeln haben sie 4 verschiedene Arten: der Daoul ist eng und lang und wird blos mit der linken Hand mit einer krummen Ruthe geschlagen, die Daoul kadipone heißt; der Tam-tam ist mehr eine Pauke als Trommel, mit Haut überzogen, und wird mit einem Staab, kadipou, geschlagen; der Rabani gleicht unsrer Baskischen- oder Schellentrommel, hat aber keine Schellen, wird aber auch ziemlich eben so gespielt; der Odikie endlich ist ihre beste Trommel, und könnte selbst von den Europäern in einem Musikstücke gebraucht werden. Gesang hören die Singalesen sehr gern. Ein Reisender hat öfters einen Sänger vor und einen andern hinter seinem Palankin. Jeder von ihnen singt da Stanzen von unbestimmter Länge ab, denn es trifft sich oft, daß er begeistert von einem Stoff in das Improvisiren geräth. Ihre Lieder sind entweder religiös und preisen die Tugenden des Budhus und ihrer andern Götter, oder historisch, wo ihnen dann die glänzenden und edlen Thaten ihrer Könige zum Texte dienen, oder sie werden durch ein Liebesabentheuer begeistert. In jedem Falle indeß klingt ihre Melodie sehr traurig; was man fröhliche Musik nennt, trifft man bei den Singalesen nicht. Ihre Lieder aufzuschreiben, wäre eine schwierige Aufgabe, weil der Text unaufhörlich wechselt, obschon die Bewegung dieselbe bleibt, nämlich langsam. Tamburinen und Castagnetten sind unter den genannten Völkern ebenfalls gebräuchlich, und die Ulemas führen immer verschiedene Arten von Hörnern und Trommeln bei sich, die sie spielen, um Almosen zu bekommen. — Bei den übrigen orientalischen Stämmen dürfte die Musik in keinem solchen Zustande sich befinden, daß sie nur der Anführung hier werth wäre. Und so verweisen wir denn zum Schluß nur noch auf die Werke hin, aus welchen sich hauptsächlich eine möglichst genaue Kenntniß der orientalischen Kunst schöpfen läßt. Es ist dies zuerst das französische Prachtwerk: Description de l'Egypte etc., von welchem Herr v. Hammer im 56. Bde der Wiener Jahrbücher 1831 sehr lehrreiche und anziehende Nachricht giebt. Darin befindet sich nämlich, zunächst was den alten Zustand Aegyptens betrifft, eine Abhandlung von Villoteau über die Musikinstrumente der alten Aegypter, die verschiedenen Arten des Tabuni, der Flöten, die Trompete, das Systrum, die Trommel ꝛc. Wich-

tiger ist dann aber, in Hinsicht auf unsern allgemeinen Gegenstand, Villoteaus große Abhandlung über die orientalische Musik. Der erste Theil handelt von der in Aegypten und zunächst zu Kairo üblichen Musik; der zweite von der Musik Asiatischer und Europäischer Völker. Die erste Abtheilung beginnt mit einer vollständigen Darlegung des musikalischen Systems der Araber, mit den dazu gehörigen Notentafeln und Gesängen, deren Text sowol im Arabischen Original als in der vulgären ägyptischen Aussprache und in der französischen Uebersetzung. Ein besonderer Abschnitt handelt von den ägyptischen Sängerinnen und Tänzerinnen u. s. w. Die zweite Denkschrift handelt von den Musikinstrumenten der Aegypter. Michaelis Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens ꝛc. ist eine Uebersetzung aus jenem französischen Prachtwerke, die 1821 erschien. Dieser an schließt sich die, übrigens viel ältere Nachricht über die Musik der alten Aegypter im zweiten Stück von Kochs Journal der Tonkunst. T. u. M.

Orificium (lat.), wörtlich: die Mündung; in der Musik versteht man insbesondere darunter die Oeffnung der Orgelpfeifen an dem obern Labium.

Originalität, zwar ein allgemeiner Begriff, der eine der Hauptbedingungen umfaßt, unter welchen nur ein schönes Kunstwerk, es sey nun welcher Art auch, gehöre der Poesie, Musik, Malerei oder irgend einer andern Kunst an, zur Erscheinung kommen kann (vergl. Kunst); doch aber auch ein Gegenstand, der in Beziehung auf Musik jetzt so oft zur Sprache kommt, so oft in Musikwerken zu Tage gelegt werden soll, und gleichwohl gerade in dieser Beziehung so wenig verstanden zu werden scheint. „Mangel an Originalität" ist gewöhnlich der Zufluchtsort unsrer unmusikalischen Musikrichter, wenn sie etwas tadeln wollen und nichts anderes Wesentliches zu tadeln wissen oder verstehen. Hier fühlen sie sich geschützt gegen allgemeinere Angriffe, sogar noch einen Nymbus von ästhetischer Bildung um sich verbreitend, weil es ein delicates Ding ist, das sie als Schild aushängen, nicht jedem Auge sogleich klar und deutlich erkennbar. Bleiben wir zunächst, um aus jenem Grunde eben eine möglichst leicht faßliche Erklärung des vorgeschriebenen Gegenstandes zu geben, beim Worte selbst stehen. Original (auch originell) und Originalität kommen her von dem lat. origo (Ursprung) und bezeichnen somit im Allgemeinen die Beziehung eines Gegenstandes auf seinen Ursprung. Ein Original, welches Wort nun aber auch adjectivisch gebraucht werden kann (statt des eigentlichen Adj. originell), ist also ein ursprüngliches, der Nachahmung oder Nachbildung (Copie) ausgesetztes Produkt. Dasselbe kann nur, wie jedes Ursprüngliche, einzig in seiner Art seyn, und weicht nothwendig durch irgend eine Eigenthümlichkeit von jedem andern, selbst nah verwandten Gegenstande ab. Diese Eigenthümlichkeit bezeichnet das Wort Originalität (Ureigenheit). Ob dieselbe jenes Product (Original) zugleich zu einem Musterbilde erhebt, kommt dabei noch nicht in Betracht. Erst in der Kunst erhält die Originalität solchen Nebenbegriff, denn hier soll einzig und allein die Schönheit gebildet werden, und der Mensch sich über den Kreis derjenigen Bildung erheben, die durch bloße Gewohnheit schon von Natur erreicht wird. Kant nennt daher nicht ganz unrichtig, wenn auch mit kühner Bestimmtheit, die Originalität Neuheit mit Musterhaftigkeit verbunden, denn gehen wir jetzt zu dem Begriffe von O. als schöne Kunsteigenschaft über, als welche wir sie hier allein nur im Weiteren zu betrachten haben, so schließt jede artistische Vollkommenheit zugleich Neuheit und auf ihrer höchsten Stufe gerade die ursprüngliche Neu-

heit, d. i. Originalität, in sich, und eben dadurch nur legt das wahre Genie seine schöpferische Kraft zu Tage. Nun liegt der Grund davon, daß Neuheit zur artistischen Vollkommenheit gehört, aber nicht etwa darin, daß der menschliche Geist des Alten müde wird, und im Guten wie im Schlechten von Zeit zu Zeit etwas Neues verlangt. Was vortrefflich ist, bleibt vortrefflich in Ewigkeit, auch an Kunstwerken, wo doch der Geschmack einen so außerordentlichen Einfluß übt. Das natürliche Bedürfniß der Abwechselung hat an sich mit dem ästhetischen Verlangen nach Neuheit wenig gemein. Aber wir verlangen von der Kunst mit ästhetischem Rechte dieselbe Unerschöpflichkeit im Mannigfaltigen, die zum Wesen der Natur gehört. Der schöpferische Künstlergeist soll uns durch Kraft und Fülle zu sich hinziehen, wie die Natur, über die er herrscht. Das Gefühl der menschlichen Ohnmacht, die nicht weiter kann, schlägt nieder, und verscheucht jedes ästhetische Wohlgefallen. Neuheit der Zusammenstellung von Gedanken (s. d.), was man im strengsten Sinne eigentlich Composition nennt, ist das Wenigste, was man vom Künstler verlangt, denn wo selbst diese O. fehlt, ruht alle Fantasie und treibt nur ein armseliger Copirgriffel sein Wesen. Zur ganzen Künstlerschaft (s. Kunst) gehört auch Neuheit der Erfindung der Gedanken, wie sie sich in der Musik in Melodie und Harmonie aussprechen. Durch diese O. bricht die Kunst schon neue Bahnen und die Selbstständigkeit des Künstlergeistes erscheint kräftiger und bestimmter. Indessen, so weit hinauf es ist von jener Originalität der technischen Composition bis zu dieser der Erfindung, eben so weit ist es noch von dieser bis zu der eigentlichen, wahren Originalität, durch die sich das ächte Genie kund gibt, der Künstler wahrhaft groß erscheint. Man lese die Art. Begeisterung und Genie. Was man auch bei diesen Dingen zu denken gewöhnt seyn mag, es giebt eine Freiheit des Geistes, mit der die Menschheit im Menschen anfängt, und wo diese Freiheit als die höchste intellectuelle Selbstständigkeit das kaum zu Erfindende erfindet, und das kaum zu Entdeckende entdeckt, da ist sie der Genius der Kunst, das wahre Genie, das sich im Conflict mit dem Zeitalter befindet, mit Mustern, Beispielen, Regeln, kurz mit Allem, was nicht unmittelbar die Natur selbst ist. Das Kunstgenie will sich messen mit der Natur, und um es zu können, versenkt es sich in ihr Innerstes, und sucht sie in ihrem Innersten zu ergreifen. Es haßt also alle Unnatur mit dem gediegensten Hasse. Aber alles Gemeine stößt es aus der Natürlichkeit aus. Mit Schöpfergefühl strebt es, eine Welt aus sich selbst herauszubilden, indem es jedem Typus der Natürlichkeit, den es ergreift und in sich aufnimmt, nach seinem ästhetischen Bedürfnisse, dem nichts Halbes genügt, den Charakter seiner eigenen Kraft, seiner eigenen Weltansicht mittheilt. Ohne irgend O. zu beabsichtigen, bringt das Genie nur Originelles hervor, denn durch das Genie tritt das Individuellste in der Seele des Künstlers objectiv richtig hervor. Wer die O. sucht oder suchen muß, den flieht sie gewiß. Das Genie ist immer neu, und doch auch musterhaft, denn es schafft das Höchste in der Kunst, das Jeden hinreißt, wer es zu fassen vermag. Darnach läßt es sich nun auch leicht einsehen, woran oder wodurch man die Originalität namentlich eines musikalischen Kunstwerks leicht erkennt. Wir antworten: nicht an jedem kühnen und wilden Spiele der Phantasie, auch nicht und noch weniger an seltsamen, studirten und ergrübelten Toncombinationen, sondern an der unmittelbaren, nicht blos raisonnirenden Darstellung, denn zu kühnen und wilden Gebilden kann sich des Tonkünstlers Seele auch an anderen Feuern erwärmt haben; studiren und ergrübeln kann auch in der Musik die blos kecke Vernunft, und raisonniren mit allerhand Figuren die alltäg-

liche Routine und der bloße Empirismus. Aus diesen aber, — wo der Künstler die Idee nicht aus seiner eigenen Individualität, aus dem Geiste seiner Zeit und seines Volks, ganz frei entwickelt, können wohl Style, Schulen, Manieren, und wie die Dinge alle heißen, entstehen, niemals aber Darstellungen nach den Gesetzen der Kunst-Schönheit (s. d.) gedeihen, denn der Künstler verzichtet alsdann auf die Eigenthümlichkeit der Auffassung, auf den Moment wahrer Begeisterung, in welcher er das Schöne in seiner Ureigenheit erschaut, und die dem Werke das Gepräge der O. verleiht. Wie jedoch nur die in der Natur aufgefaßte Wissenschaft über die Darstellung jenen Schein der Naturwahrheit, jene Lebendigkeit verbreitet, welche den Beschauer und Hörer täuscht und entzückt, so ist es auch allein nur die originelle, aus dem Leben des Künstlers und seiner Zeit, aus der Tiefe seines Geistes entwickelte Auffassung der Idee, und die eigenthümliche, aller Nachahmung ausgesetzte, aber von jeder nachweislichen Nachahmung leere Vollendung ihrer Darstellung, welche den unbegreiflichen Zauber über ein Kunstwerk ausgießt, wodurch es immer neu und anziehend, für das Gemüth immer erweckend bleibt, ja dasselbe immer mehr und mehr für sich gewinnt u. einnimmt. In der Idee wie in der Darstellung eines Kunstwerks also, oder wie man es in der Musik lieber nennt, in dem Ausdrucke wie in der Ausführung und Ausarbeitung (man sehe diese Art.), muß sich die Originalität aussprechen, und ihr Prüfstein ist das Empfinden einer ewigen Neuheit, das stete Wohlgefallen an dem Werke, daß der Hörer dabei gar nicht auf den Gedanken kommt, das Eine oder Andere könne auch wohl anders und dann besser gegeben seyn. Tausend und abermal Tausend Mal mag man z. B. Mozarts Don Juan hören, immer bleibt die Musik anziehend, man denkt dabei an keine andere. Das ist ihre Originalität, ihre geistige Lebendigkeit, wie wir diese noch erklären möchten, die jeder Kenner augenblicklich fühlt, obgleich es ihm, bei noch so vertrauter Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit des Meisters, schwer, ja fast unmöglich ist, alle Kennzeichen derselben genau anzugeben, denn in jeder Darstellung, die er frei in wahrer Begeisterung entworfen und mit Enthusiasmus vollendet hat, giebt der Künstler nur sich, sein ganzes eigenes Wesen. Daher wird denn diese Musik z. B. auch noch fortleben, wenn viele andere ähnliche Werke, namentlich der neueren italienischen Componisten, die alle an der Krankheit von Unoriginalität laboriren, längst vergessen sind. Mehr und noch Beispiele von wahrhaft origineller Tondichtung brauchen wir wohl nicht hier anzuführen, und wer es vermag, jene Sehnsucht zu verspüren, die in dem Trefflichen glüht und aufgeflammt ist in der Begeisterung, die einer Tondichtung nicht allein vorausgeht, sondern sie fort und fort durchweht, wird nun auch von selbst schon wissen, welchen Musiken in critischen Urtheilen O. beizulegen ist; für Andere — schrieben wir zudem Alles vergebens. Dr. Sch.

Orisichio, römischer Kirchencomponist aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der von allen Schriftstellern aus seiner Zeit außerordentlich gerühmt wird. Gleichwohl ist für uns nichts Näheres über ihn bekannt geworden, als daß er der Lehrer des ebenfalls nicht unberühmten Römischen Capellmeisters Joanini de Violoncello war.

Oristaneus, Julius, geboren zu Trepano in Sicilien, blühete als Kirchencomponist um 1600 und war damals Organist an der Königlichen Capelle zu Palermo. Von seinen Werken sind noch 5stimmige Madrigalen (Venedig 1588), und 4stimmige Responsorien (Palermo 1602) bekannt.

Orlandi (nicht Orlando), Fernando (deutsch: Ferd. Orland), Maestro

di Solfeggio am K. K. Musik-Conservatorium zu Mailand, ist geboren 1777 zu Parma, und erlernte die ersten Anfangsgründe der Musik bei dem Organisten Rugarli in Colorno. Später setzte er das Studium der Musik unter Giretti und Paer fort, die sich damals in Parma befanden. 1793 ward er in das Conservatorium della Pieta de Turchini zu Neapel geschickt, um unter Sala's Leitung besonders noch den Contrapunkt zu studiren. Er that dies mit vielem Fleiße. Auch der Capellmeister Tritta unterrichtete ihn bisweilen, und Orlandi machte rasche Fortschritte. Nach Parma zurückgekehrt, trat er als Musikdirector in die Dienste des damaligen Hofes daselbst; verließ dieselben jedoch bald wieder, und widmete sich nun eine Zeitlang ausschließlich der dramatischen Composition, bis er gegen 1820 in seiner jetzigen Eigenschaft einen Ruf an das Mailänder Conservatorium erhielt. Aus jener amtlosen Zeit rühren die meisten und bedeutendsten seiner Compositionen her, namentlich die Opern: „La pupilla," „Il podesta di Chioggia" (für Mailand), „Azemiro e Cimene," „L'avaro" (1801), „I furbi alle nozze," „L'amor stravagante," „L'amor deluso," „Il fiore," „La sposa contrastata," „Il sarto declamatore," „Nino," „La villanella fortunata," „Le nozze chimeriche," „Le nozze poetiche," „Il Corrado," „Il melo—danza," „I raggiri amorosi," „Il Baloardo," „La dama soldato," „L'uomo benefico," „Il qui pro quo," „Il ciscibeo burlato," „Zulema e Zelima," „Rodrigo di Valenza," und „Fedro," — alle für verschiedene Theater geschrieben. Außer denselben componirte O. nun aber noch eine große Menge anderer einzelner Theaterstücke, 5 große Chöre zu Alfieri's „Alceste," eine 2stimmige Cantate, 4 Messen und andere Kirchenmusiken, und ein Ballet in 5 Acten, nebst einem 3stimmigen Notturno. Reine Instrumentalstücke, wenigstens solche, die hier der Anführung werth oder überhaupt von irgend einer Bedeutung wären, wüßten wir nicht von ihm zu nennen. Zudem erlebte Orlandi, als Componist, ein ganz eigenes Geschick. Ungeachtet seiner durchgehends sehr matten Instrumentation gab es einmal eine Zeit, wo er selbst neben Simon Mayr eine eigene Epoche in Italien machte. Das war ungefähr von 1801 bis 1807, und als Ursache davon dürfen wir wohl seinen im Ganzen leicht fließenden Styl ansehen. In jenem Zeitraume schrieb er auch die Mehrzahl der eben angeführten Opern. Nach Verfluß desselben aber ward er auf einmal so zu sagen vergessen, und es traten bedeutende Pausen in seine tondichterische Wirksamkeit, die sonderbar genug immer 4 Jahre währten, nämlich von 1808—1812—1816—1820, in welchen Jahren er im Ganzen blos 7 Opern componirte, was doch für einen renomirten Theatercomponisten in der That viel zu wenig ist. Uebrigens ist leicht zu errathen, was eines Theils seiner Oberflächlichkeit und geringen Tiefe, andern Theils seiner Mattigkeit in Anwendung von theatralischen Effectmitteln, die früher vielleicht nicht so sehr bemerkt wurden, von jener Zeit an den vollen Stoß gab. Generali, Weigl, Mozart, Winter und Rossini traten der Reihe nach auf, und wenn der Eine ihn an Frische und Lebendigkeit der Melodie übertraf, so unterdrückte der Andere (Mozart) ihn vollends ganz mit der Kraft der Instrumentation. O. gerieth in Vergessenheit, hatte auch den Muth nicht, aus eigenem Antriebe mit seinen Rivalen sich in einen Kampf einzulassen, und aus dem Dunkel hervorzuarbeiten, sondern schrieb nur, wenn er dazu aufgefordert wurde. Bedeutender stand er indeß von jeher wieder da als Lehrer im Gesange, und, auf diesem Gebiete seine überwiegenden Kräfte vielleicht selbst fühlend, beschränkte er denn darauf auch, seit seiner Anstellung in Mailand, fast einzig und allein seine Thätigkeit. Was er seit dieser Zeit componirt hat, steht mehr oder weniger immer in

Beziehung zum Unterrichte. So schrieb er 1826 unter Anderm „al servigio di S. M. il Re di Würtemberg“ Gesangübungen für 3 Soprane (oder Tenore), die gleichsam eine Sonate für 3 Singstimmen mit Begleitung eines Clavierbasses bilden, und von Schott in Mainz gedruckt wurden. Hätte O. früher schon sich ausschließlich seinem Lehrertalente überlassen, und auch die wenigen Aufforderungen zu neuen dramatischen Compositionen, die an ihn seit 1808 ergingen, zurückgewiesen, er würde all der Zweideutigkeit, die dem Ruhme seines Namens jetzt in Italien im Allgemeinen anklebt, entgangen und als ein Mann seines Fachs vielleicht durch die halbe Welt berühmt seyn. So aber ist in Italien seine Thätigkeit als Operncomponist noch in zu frischem Andenken, und das Ausland mag es seinem Talente noch nicht vergeben, daß kein einziges seiner Drama's über die vaterländischen Gränzen hinauskam. Den überzeugendsten Beweis von seinem vollen Berufe zum Gesanglehrer lieferte er durch die Bildung einer seiner eigenen Töchter zu einer der trefflichsten Sängerinnen, welche Italien in neuerer Zeit aufzuweisen hatte. Leider starb dieselbe schon am 22. November 1834 zu Rovigo an einem Entzündungsfieber. Sie war keine volle 23 Jahre alt geworden. In Mailand trat sie zuerst auf; nachher reiste sie einige Jahre in Italien, und glänzte besonders in Donizetti's Anna Bolena, Bellini's Norma und deren ähnlichen Parthien. Geboren war sie in Parma.

Orlandi, (Sängerin), s. den vorhergehenden Artikel.

Orlandini, Giuseppe Maria, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, und besonders durch eine lange Reihe wohlgelungener Intermezzo's sehr berühmter Componist, aus Bologna gebürtig, war Capellmeister des Großherzogs von Toskana, als welcher er gegen die Mitte genannten Jahrhunderts starb (um 1745). Von seinen Opern werden noch genannt: „Farasmane,“ „Fede tradita e vendicata,“ „Carlo re d'Alemagna,“ „l'innocenza giustificata,“ „Merope,“ „Antigono,“ „Lucio Papirio,“ „Ifigenia in Tauride,“ „Paride,“ „Griselda,“ „Nerone,“ „Oronta,“ „Berenice,“ „Adelaide,“ „Massimiano,“ u. „lo Scialacquarore o la fiera della sensa.“ Er componirte dieselben in der Zeit von 1710 bis 1745 für verschiedene italienische Bühnen, auf denen sie sämmtlich auch vielen Beifall erhielten. Die Oper „Antigono“ besonders erlebte einen bedeutenden Ruf; in Italien zum öftern wiederholt kam sie auch nach Deutschland, wo sie 1728 zuerst in Breslau aufgeführt ward. Von seinen, zu seiner Zeit so viel gerühmten Intermezzo's sind leider nur noch zwei vorhanden, nämlich „la Donna nobile“ u. „Serpilla e Patocco.“ Sie wurden auch in Deutschland auf die Bühnen gebracht. Außerdem setzte er nun noch einige Oratorien. Das bedeutendste davon soll „Giuditta“ gewesen seyn, welches 1723 zu Venedig zur Aufführung kam.

Orlando di Lasso, (Orlandus Lassus), s. Lasso.

Orloff, Gregor Graf von, bekannt als historischer, musikalischer, u. überhaupt artistischer Schriftsteller, war Kais. russischer Senator, Geheimerrath und Kammerherr, geboren zu Petersburg 1777. Die Ernennung zum Senator des Reichs erhielt er 1812, nachdem er vorher verschiedene Aemter bekleidet hatte. Stets beschäftigte er sich mit den Wissenschaften und Künsten, besonders mit der Geschichte, Literatur, Musik und Malerei. Die Kaiserl. Academie der Wissenschaften zu Petersburg, die Universität zu Moskau, die Königl. Academie der Wissenschaften zu Neapel und noch manche andere gelehrte und artistische Gesellschaften ernannten ihn zu ihrem Mitglied. Seiner Gesundheit wegen mußte er sich aus dem strengen Klima Rußlands weg in den Süden begeben, und deshalb lebte er eine Reihe von

Jahren in Paris, und abwechselnd in Italien. In Paris schrieb er 1822 das für den Musiker immerhin interessante Werk: Essai sur l'histoire de la Musique en Italie, depuis les tems les plus anciens jusqu' à nos jours (2 Bände in 8), das eigentlich die erste Hälfte eines größeren Werks (histoire des arts en Italie) ausmacht, indem die zweite Hälfte die Geschichte der Malerei umfaßt. Hat dasselbe nun auch im Grunde keinen größeren Werth als den einer leichten Compilation, ja ist es selbst nichts weiter als eine fast wörtliche Uebersetzung von Berlini's Dizionario degli Scrittori di Musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni (4 Bde. Palermo 1814), die dann noch mit manchen neuen Fehlern und Oberflächlichkeiten ausgestopft wurde, so zog es doch um des Namens Orloff willen, der durch seine wichtigen und in der That mit viel Scharfsinn abgefaßten Memoiren eine literarische Berühmtheit erlangt hatte, die Aufmerksamkeit aller gebildeten Musikfreunde auf sich, u. mit so bitterem Zorne einige Musikgelehrte auch darüber herfielen, so erlebte es doch eine deutsche und zugleich eine italienische Uebersetzung, jene bei Peters in Leipzig. Graf Orloff war unstreitig ein unterrichteter und heller Beobachter (das beweist auch seine „Reise durch einen Theil von Frankreich" ꝛc.), und es läßt sich daher kaum begreifen, wie er zu der Zusammenstellung jenes umfangreichen Buches sich bereden konnte. Er starb zu Petersburg am 4. Juli 1826, nachdem er einen Preis für die Beantwortung einer wissenschaftlichen Frage, welche die geographische Gesellschaft in Paris jährlich aufgiebt, ausgesetzt hatte. Auch seine 1824 zu Paris verstorbene und als Uebersetzerin bekannte Gemahlin verwandte einen Theil ihres Vermögens zur Aufmunterung des Verdienstes. Dr. Sch.

Ornithoparchus, Andreas M., ein Ostfranke aus Meiningen, schrieb im Anfange des 2. Viertels des 16. Jahrhunderts ein für seine Zeiten wichtiges Werk: Musicae activae Micrologus, libris IV. digestus, omnibus Musicae studiosis non tam utilis quam necessarius Excussum est hoc opus: denuo castigatum: recognitumque: Lipsiae in aedibus Valentini Schumanni: calcographi solertissimi: Mense Aprili, anni virginei partus undevigesimi supra sesquimillesimum, 12 Bogen in 4. Walther giebt noch zwei Ausgaben an, 1533 und 1535 in Cöln, wozu Schacht in s. bibl. mus. von 1687 noch eine 3. zu Cöln 1540 in 8 beifügt. Forkel rechnet das Buch zu den gründlichsten und besten seiner Zeit dem Inhalte nach, obgleich von Andern versichert wird, das Latein desselben sey nicht eben sonderlich. Aus des Schriftstellers wiederholten Bitten an seine Gönner, sein Lehrbuch wider den Neid und die Afterkritik der Eiteln und Unwissenden zu schützen, schließt man, es habe Anfangs viele Gegner gefunden. Aus den schnell auf einander folgenden Auflagen ergiebt sich deutlich, daß sein Werk bald allgemeinen Beifall gefunden haben müsse. Es hielt sich auch lange, denn nach 74 Jahren übersetzte es ein englischer Lauteniſt, John Dowland, in die englische Sprache (London 1609 nach Hawkins). Forkel schreibt dem Ornithoparchus nicht nur klare Begriffe, sondern auch Witz zu und führt in seiner allgemeinen musik. Literatur den Inhalt aller Capitel der vier Bücher an. Das erste Buch handelt von der Kunst des Gesanges und zwar nach der alten Solvization, wie er es nennt. Das zweite erklärt die Mensuralmusik oder die taktmäßige mit ihren gebräuchlichen Zeichen. Das dritte spricht von den Kirchenaccenten, z. B. vom Accent der Episteln, der Evangelien und den prophetischen Abschnitten. Das vierte handelt kurz von den Grundsätzen des Contrapunctes. Das Werk entstand aus öffentlichen Vorlesungen, die der Verfasser zu Tübingen, Heidelberg und Metz gehalten hatte. Da er den Zeiten des Tinctoris nahe stand, so konnte er leicht alle Schriften desselben

besitzen, was sich auch aus ähnlichen Erklärungen zu ergeben scheint. So erklärte er den Kanon als eine imaginaire Regel (imaginaria praeceptio), welche diejenige Stimme der Melodie, die nicht niedergeschrieben ist, aus der mit Noten aufgezeichneten nimmt. Oder es ist eine Regel, fährt er fort, welche scharfsinnig die Geheimnisse des Gesanges entdeckt. Daraus schließt Forkel, daß man schon Räthselcanons gehabt habe, worauf er auch die Worte bezieht: Canonibus utimur subtilitatis, brevitatis ac tentationis causa. Für den Nichtkundigen ist aber jeder Canon ein Räthsel, das man in jenen Zeiten durch Geheimthuerei noch recht geflissentlich zum Räthsel machte. Vielleicht und sehr wahrscheinlich lag in diesem Geheimhalten, in der Ehre des Könnens, was Andern unbegreiflich war, die Hauptlockung, gerade in diese Gegenstände mit allem Fleiß und Scharfsinn sich zu werfen und das Höchste der Tonkunst darin zu suchen. Man brachte nicht nur Canons im Einklange wie früher hervor, sondern auch schon in Eintritten anderer Intervalle. So bringt Ornithoparchus einen Canon in der Unterquinte, der in seiner Zweistimmigkeit noch kein Meisterstück, aber doch besser ist, als mancher frühere im Einklange. Forkel theilt ihn mit und setzt die Unterschrift Canon-Bassus ex Tenore in Diapente post tempus unum. †††

Orologio, Alessandre, von Geburt ein Italiener, stand um 1585 als Musikus von großem Rufe in Diensten des in der Kunstgeschichte berühmten Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel; später ging er nach Wien, und trat in Kaiserl. Dienste, wo er auch, und zwar gegen 1630, gestorben zu seyn scheint. Von seinen Compositionen sind noch gedruckt vorhanden: 2 Bücher 3stimmiger Canzonetten, 1 Buch 5- u. 6stimmiger Intraden, und ein Motettenwerk, das 1627 zu Venedig erschien.

Orpheoreon, oder **Orphoreon**, eine veraltete Art Zither, mit 8 Metallsaiten bezogen. Sattel und Steg waren darauf schief gegen einander gerichtet, so daß die höheren Saiten etwas kürzer waren als die tieferen. Im Uebrigen ward es eben so wie unsere Zither behandelt.

Orpheus, einer der ältesten Barden in Griechenland, welchem die Griechen in Ansicht ihrer Cultur sehr Viel zu danken hatten, und der wegen des mythischen Charakters, den die Nachwelt ihm andichtete, zugleich eine der interessantesten Erscheinungen in der Kunstgeschichte geblieben und daher auch zu allerhand Kunstgebilden (wie Operntexte ꝛc.) benutzt worden ist. Der gewöhnlichen Sage nach war er der Sohn der Muse Calliope, die ihn von dem Apollo oder von dem thracischen Könige oder Stromgotte Oeagrus gebar. In seiner Jugend war er weit gereist und hatte sich dabei besonders mit der asiatischen Cultur bekannt gemacht. Aegypten war damals der Ort, den man für den Sitz aller Weisheit ansah; kein Wunder also, daß man sich in der Folge überredete, O. habe die Schätze seiner Weisheit selbst daher geholt und sey sogar in alle Geheimnisse der dasigen Priester eingeweiht worden. Er trug seine Lehren nach Art der damaligen Barden in Volksliedern vor, welche er mit der Leier begleitete. Sie aber desto herrschender zu machen, bediente er sich gewisser Geheimnisse und ward entweder der Stifter oder Verbesserer der Eleusinischen Geheimnisse. Seine Verachtung der Orgien ward die Ursache zu seinem Tode, den er von der Hand der Mänaden erlitt, wie die Fabel erzählt. Gehen wir nun, nach jener kurzen Hervorhebung des Wahren an der Sache, zu dieser selbst über. Ihr zufolge erhielt er seine Leier vom Apollo. Zu den sieben Saiten derselben setzte er noch zwei. Auf der Leier und im Gesange besaß er eine so große Stärke, daß er selbst die wilden Thiere damit lockte, ja den Lauf der Flüsse und Winde

aufhielt, und Bäume und Felsen ihm nachzufolgen zwang. (Man sieht, daß dies Alles nichts ist als eine bildliche, der Kunstfantasie sehr förderliche Beschreibung der Stärke seiner Beredtsamkeit, womit er die Menschen, die den wilden Thieren ähnlich waren, gesittet machte). Seine Gemahlin war die Nymphe Euridice. Sie starb an einem Schlangenbisse. Um sie aus der Unterwelt zurückzubringen, machte er sich auf; wußte auch seine Leiden den Göttern der Unterwelt, Pluto und Proserpinen, auf seiner Leier so beweglich vorzuklagen, daß diese sich endlich bewegen ließen, sie ihm wieder verabfolgen zu lassen, wenn er sich auf dem Rückwege nicht ein einzigesmal nach ihr umschaue. Das konnte er aber nicht halten. (Wieder Nichts als ein orientalisches Bild von O's Klagen um den Tod seiner Gattin und die Unmöglichkeit, sie wieder ins Leben zu rufen). In seinem Alter ließ sich O. noch bereden, einen Gefährten der Argonauten abzugeben. Sogleich bei der Ausfahrt waren diese unfähig, das erbaute Schiff Argo ins Wasser zu bringen. O. ergriff seine Leier, und das Schiff glitt vom Ufer ins Meer. Darauf brachte er den Göttern ein feierliches Opfer und verband dabei die Argonauten durch einen Eid zur Eintracht und zum Gehorsam. Als er mit ihnen bei der Grotte Chirons landete, stimmte er mit diesem Centauren einen Wettgesang an, und erhielt den Preis. Er war es, der durch das Spiel seiner Leier die Argonauten aus Lemnos wegbrachte, wo sie die Liebe zu den Weibern so lang zurückhielt. Er versöhnte des erlegten Cyzicus Seele und die Rhea, welche dieses Todes wegen über die Argonauten erzürnt war. Durch seinen Gesang bezaubert, standen die Symplegaden still und ließen die Argonauten glücklich durch. Er brachte darauf die Hekate aus der Unterwelt herauf, daß sie den Argonauten die Thore zu dem heiligen Haine öffnete, und schläferte durch seinen Gesang den feuerspeienden Drachen ein. Dann auf der Rückfahrt überstimmte er durch seinen Gesang die Töne der Sirenen, und verursachte, daß diese, da sie den Argonauten Nichts anhaben konnten, sich ins Meer stürzten. Endlich versöhnte er durch seinen Gesang auch die Argonauten, wegen der Ermordung des Absyrtus. Nach der Zurückkunft begab er sich in eine Höhle bei Libethra in Macedonien und hier fand er den Tod, der gewaltsam gewesen seyn soll; wie aber? wird verschieden erzählt. Nach Einigen richtete er sich aus Verdruß über den zweimaligen Verlust der Eurydice selbst hin; nach Andern erschlug ihn Jupiter mit dem Blitze, weil er die Menschen mit den heiligsten Geheimnissen der Götter bekannt machte; nach den Dritten zerrissen ihn die thracischen Weiber, entweder weil ihre Männer ihm zu sehr anhingen und sie dadurch vernachlässigten, oder weil er den Männern sogar die Frauen verachten lehrte und ihre Liebe dafür zu ihrem eigenen Geschlechte lenkte. Venus auch soll die Urheberin dieser Wuth gewesen seyn, die sich damit an der Calliope rächte, welche der Proserpina den Besitz des Adonis zusagte. So die Fabel. Wer den Hang des Orientalismus zum Bilderschmuck kennt, begreift leicht ihr Entstehen und kann sie sich bald erklären. Des Begräbnisses von Orpheus rühmen sich mehrere Orte; zuerst die Stadt Pieria, wo er auf ausdrücklichen Ausspruch des Orakels begraben worden seyn soll; dann Libethrä u. Dium, wo die Urne mit der Asche des Orpheus auf einer hohen Säule stand; endlich die Insel Lesbos. Man vergl. hier die Art. Lesbos und Lyra. Wenn bald Thracien, bald Pierien, Libethron, Pimplias u. s. w. als das Vaterland unsers O. angegeben werden, so ist darunter immer nur Thracien zu verstehen, da die übrigen Oerter zu diesem Lande gehören. Abgebildet findet man Orpheus gewöhnlich in griechischer Kleidung, sitzend mit der Leier auf dem Knie, und dann mit allerhand sinnigen Attributen, z. B. wilde

Thiere vor oder um sich. Seine Lebenszeit fällt ohngefähr 40 Jahre vor den trojanischen Krieg. Daß noch Werke (Gedichte) von ihm vorhanden seyen, wie die Alten versichern, ist wohl nicht wahrscheinlich, da sich schwer annehmen läßt, daß O. schrieb. Uebrigens waren schon sehr frühe Gesänge von ihm in Griechenland im Umlauf, und wenn sie auch untergeschoben seyn mochten, so beweist es doch den alten Glauben an Orphische Gedichte. Zu Aristoteles Zeiten war sicher kein Werk mehr, das unter dem Namen Orpheus gezeigt wurde, mehr ächt, u. so sind es auch wohl die Hymnen u. Weihungslieder nicht, die Tyrwhitt 1781 als Orphische Gesänge zu London herausgab. Für eine Erklärung der nach dem Mythus des Orpheus später in der Symbolik entstandenen Orphischen Schulen und Kosmogonien ist nicht hier, in dem blos musikalischen Lexicon, der Ort. Daß man auch jetzt wohl in einer freundlichen Anspielung auf jene fabelhaften Wunderkräfte des Gesangs des Orpheus einen tüchtigen Sänger, der bedeutende Wirkung auf die Gemüther der Hörer mit seiner Stimme macht, bildlich einen Orpheus nennt, ist bekannt, nur bemerken wir, daß bei einem blos virtuosenmäßig ausgezeichneten Gesang ein solcher Vergleich schlechterdings unpassend ist.

Dr. Seb.

Orpheus-Harmonie, s. d. folgend. Art.

Orphica, ein kleines Hammerclavier, von Röllig im letzten Decennium des verflossenen Jahrhunderts zu Wien erfunden. Der Umfang beträgt nur 2 bis 2½ Octaven; der Ton ist angenehm, aber schwach und höchstens zur Begleitung einer Singstimme geeignet. Die Tasten sind eben so kurz als schmal, und blos für Kinder- oder zarte Damenhände berechnet. Das Instrumentchen ist compendiös und leicht portativ; im Gehen wird es mit einem Bande, um den Hals geschlungen, angehängt, im Sitzen, auf dem Schooße ruhend, gespielt; das Tractament ist eben wie bei andern Pianoforte's, und die Erfindung für die Kunst wahrlich keine sonderliche Bereicherung. 81.

Der Umfang der Orphica erstreckt sich übrigens auch auf 3½ Octaven, nämlich von Contra-G bis zum 2gestrichenen c. Es ist also eine Art Baßinstrument, in seiner äußeren Form der Lyra des Orpheus ähnlich, wie man diese wenigstens gewöhnlich abgebildet findet. Die freigespannten Saiten, welche Drath- oder Darmsaiten seyn können, geben bei langsamem, vorsichtigem Spiele einen lieblichen Ton, der übrigens auch der einzige Vorzug und das einzig Schätzenswerthe an dem Instrumente ist, das man eben deshalb auch wohl schon Orpheus-Harmonie nannte, und mit doppeltem Rechte, da es sich weniger zum melodischen als zum harmonischen Spiele, zum Erklingen einer angenehmen Reihe von langsam auf einander folgenden Accorden eignet. d. Red.

Orsini, Gaetano, aus Italien gebürtig und in Wien um 1750 gestorben, war ein ausgezeichneter Contraltist in der berühmten Hofcapelle Kaiser Carls VI., und gehörte ebenfalls in die große Virtuosenzahl, welche bei der Prager Krönung jene vielbesprochene Oper des K. K. Obercapellmeisters, Joh. Jos. Fuchs, „Costanza e Fortezza" (1723) ausführen halfen. Damals soll auch Orsini, über dessen herrliche Stimme und seelenvollen Vortrag alle Zeitgenossen im Lobe sich erschöpfen, des dort gleichzeitig anwesenden Franz Benda Gesangslehrer geworden seyn und auf dessen künftige Künstlerbildung entschieden eingewirkt haben. 18.

Orsini-Vizzani, Lucretia, italienische Sängerin, lebte um 1625 zu Bologna, und war zu jener Zeit auch als Componistin berühmt. Viele

Werke, kleineren Umfangs, wurden von ihr gedruckt. Ursprünglich hatte sie dieselben zu ihrem eigenen Gebrauche gesetzt, nämlich zur Begleitung ihrer Improvisationen, worin sie sich zum öftern mit Glück versuchte.

Orschler (Gerber und Andere schreiben unrichtig Orsler), Joh. Georg, im Jahre 1698 zu Breslau geboren, erhielt den ersten musikalischen Unterricht beim Organisten Kirsten, trat darauf als Page in die Dienste des Grafen Zirotin, und reiste auf dessen Kosten nach Wien, wo er bei Frei und Rosetti die Violine und bei Fux die Composition studirte. Seit 1730 hielt er sich in Ollmütz bei einem Grafen auf; wurde darauf Capellmeister beim Fürsten von Lichtenstein, und um 1758 erster Violinist in der Kais. Capelle zu Wien. Obgleich von ihm Nichts öffentlich durch den Druck bekannt geworden ist, so hat er dennoch Viel componirt. Zu seinen gelungensten Sachen rechnet man: „4stimmige Sinfonien für die Kirche", 24 Violintrio's und 6 Solo's. Uebrigens zeichnete er sich mehr noch als Violinspieler, denn als Componist aus. Allgemein zählte man ihn zu den ausgezeichnetsten Virtuosen seiner Zeit. Sein Todesjahr scheint in die Zeit von 1766 bis 1770 zu fallen. 1762 war er bestimmt noch am Leben.

Orsler, Franz, ausgezeichneter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, stand im Orchester der Hofoper zu Wien, und starb hier gegen 1798. Bestimmt kann das Jahr nicht angegeben werden; jedoch reicht seine Lebenszeit nicht mehr herüber ins laufende Jahrhundert, und 1796 war er noch am Leben. — Ein anderer Wiener Violoncellist, Joseph Orsler, war ein Sohn von dem vorhergehenden, und ebenfalls im Orchester der Hofoper angestellt. Derselbe componirte auch Mehreres für sein Instrument, was aber Manuscript geblieben ist. 22.

Orsler, Johann Georg, s. oben Orschler.

Orthisch, aus dem Griechischen abgeleitetes Wort, heißt im Deutschen eigentlich: gerade, aufrecht, steil, und auf Musik bezogen: hoch; daher orth. Töne = hohe Töne, orthische Melodie = eine in hohen Tönen sich bewegende Melodie. Die Griechen hatten einen eigenen dactylischen Nomos (Melodie), den sie den orthischen nannten, weil die Töne desselben, nach Maaßgabe ihres Tonsystems, sehr hoch lagen, und der nach Einigen von Olympus dem Phrygier, nach Anderen aber von Olympus dem Mysier erfunden worden seyn soll. Man weiß, daß die beiden Olympus oft verwechselt wurden. 48.

Orthoepik (in Beziehung auf Musik). Die ersten Elemente alles Gesanges sind Sprache u. Ton. Gesangbildung ist demnach bedingt durch Sprach- und Tonbildung. Ohne es in Beiden zugleich bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit gebracht zu haben, kann niemals ein ganz tüchtiger Sänger entstehen. Den ersten Haupttheil der Sprachbildung umfaßt nun die Orthoepik, d. i. die Lehre von der richtigen Aussprache; den zweiten die Declamationslehre, von welcher schon unter d. Art. Declamation das Nöthige beigebracht ist. Ueber die Pronunciation beim Gesange ist zwar auch schon in dem Artikel Aussprache gehandelt worden, was nachgelesen werden mag, allein nur im Allgemeinen; hier haben wir es im Besondern mit der Lehre von der richtigen Pronunciation der Sprachlaute (Orthoepie) beim Gesange zu thun. Es ist dies von der größten Wichtigkeit sowohl für den Sänger als den Vocalcomponisten, denn erst durch genaue, haarscharfe, elementarisch-schöne Lautirkunst erhält der Gesang Umgränzung und Gestaltung, erst wenn der Sänger und Componist die Schwierigkeiten der Sprache bezwingen und ihre Vortheile benutzen gelernt haben, werden

Beide etwas Vollkommenes in der Vocalmusik leisten. Indem wir darnach nun zum speciellen Theile der Orthoepik selbst sofort übergehen, tritt als erste Hauptregel uns hier entgegen, daß auch beim Gesange die Consonanten sämmtlich eben so ausgesprochen werden wie beim guten Reden. Wir brauchen uns also bei der Lautbildung dieser gar nicht aufzuhalten. Die Vocale aber und Dyphthongen gehen aus dem Sprachtone in den Gesangton über, und ihre musikalische Lauterzeugung wird daher hier besonders nachzuweisen seyn. Ein Gesangton ist ein aus den Lungen durch die Stimmritze strömender Luftstrahl, der durch die freiwillige, akustisch gleichmäßige Vibration der Stimmbänder zum Tönen gebracht wird. Soll der Vocal A (der klarste und schönste Stimmlaut) auf solche Weise in diesem Luftstrahle gehört werden, so muß die Zunge ganz darnieder liegen, der Unterkiefer etwas gesunken und die Mundöffnung mehr weit als breit seyn. Bei E hebt sich die Zunge aus der A-Lage, sie ruht gleichsam auf den Zähnen des Unterkiefers, und die Mundstellung ist mehr breit als weit. I erhebt die Zunge aus der E-Lage, und lehnt sie in ovaler Form gleichsam an den oberen Backenzähnen an, so daß sie unter dem Gaumen nur eine kleine länglichte Oeffnung läßt, durch welche der Ton abfließt. O drückt die Zungenspitze aus der I-Lage an den Unterkiefer, welcher sich etwas senkt; der hintere Theil der Zunge hebt sich nach dem Gaumen zu, und der Mund wird in eine runde Oeffnung verkleinert. U wird gerade so erzeugt wie O, doch ist die Mundöffnung noch mehr verengt und die Mundform spitz. Die abgeleiteten Vocale ä, ö, ü sind keine Doppellaute, sondern, auch im Gesange, reine einfache Stimmlaute. Die Mundstellung bei ä = a, ö = o, ü = u; jedoch geht bei ä die Zunge aus der A-Lage in ovaler Form etwas in die Höhe, bei ö aus der O-Lage mit der Spitze nach dem Rande der Unterzähne, und bei ü aus der U-Lage an die untern Vorderzähne. E hat wie in der Sprache so auch im Gesange einen doppelten Laut: einen dunkeln und einen scharfen, hellen. Dies gilt auch von ee. Das stumme e wird im Gesange lautbar. aa, ee, oo sind in rein deutschen Wörtern bloße Dehnungslaute, doch wird ee öfters zweisylblig gesprochen, also auch gesungen. Bei ie und y wird im Gesange nichts Wesentliches verändert. Die Doppellaute werden hier folgendermaßen modificirt:

au wird wie a — u, z. B. Laube wie La-ube,
ei — — a — i, z. B. einst — a-inst,
eu — — a — ü, z. B. Freude wie Fra-üde,
ai — — a — i, z. B. Waise — Wa-ise,
äu — — a — ü, z. B. Häute — Ha — üte,
oi wird wie oi und ui wird wie u — i

singend ausgesprochen. Diese, dem Auge wunderlich erscheinende, Art im Gesange auszusprechen, wird Manchem ein Lächeln abnöthigen, und die ungeschickte Art, wie es manche Anfänger im Singen hervorbringen, ist in der That auch unangenehm. Allein der Lehrer muß sich das gefallen lassen, und den Muth und die Geduld nicht verlieren. Nur nach und nach bildet sich der schöne Wohlklang, den wir an gründlich gebildeten Sängern wahrnehmen. Von allen Doppellauten ist immer der erste an sich oder in seiner Umgestaltung der eigentliche Itonationsvocal und in der Regel lang; der zweite ist allemal der kurze Anbiegungsvocal. Alle Vocale können gedehnte oder geschärfte seyn. Ein gedehnter Vocal ist ein solcher, auf welchem die Stimme verweilen kann; ein geschärfter aber derjenige, von welchem die Stimme schneller ab und zu dem folgenden Buchstaben überspringt. Nur auf gedehnten Vocalen dürfen daher streng genommen melismatische Ver-

zierungen stehen. In jedem Falle aber müssen alle Vocale rein producirt werden; jede auch noch so geringe Vocalentfärbung widerstrebt dem Genius der deutschen Sprache: das Wort soll überall in seiner eigenthümlichen Klarheit und Reinheit herrschen. So lange sich aber selbst berühmte Componisten die gröbsten Fehler gegen die Orthoepie zu Schulden kommen lassen, so lange wird man auch den ausführenden Sänger um solcher Verstöße willen nicht ganz verdammen können, denn die Rhythmik der Vocale hängt nicht immer von dem Sänger ab, wenn auch die richtige Behandlung der Consonanten, deren Aussprache aber — wie schon gesagt — im Gesange eben so ist als in der guten Rede. Uebrigens hängt die richtige Behandlung der einzelnen Sprachlaute in der Aussprache wesentlich auch ab von der richtigen Construction aller Gesangs- und Sprachorgane. Zerstreute Bemerkungen darüber finden sich in den physiologischen Büchern von Sömmering, Prochaska, Hillebrand, Haller, Wrisberg, Merkel, Mayer, Liscovius, Magendi u. A. Vergl. auch Nauenburg's Abhandlungen in der Leipz. allg. musikal. Zeitung 1829 Nr. 39 und 1830 Nr. 46. Sömmering verlangt in dieser Beziehung von einem guten Sänger, außer guten und geübten Hörorganen, einem regelmäßig gewölbten, bequem, leicht, kräftig, im eigentlichen Verstande nachdrücklich zu bewegenden Thorax, weiten, starken, leicht und frei ausdehnbaren Lungen, und einem nicht zu langen noch zu kurzen Halse, insbesondere noch: ein richtiges Verhältniß der einzelnen Theile des Kehlkopfs zu einander; eine nicht zu schlaffe noch zu straffe Zusammenfügung derselben; eine gehörige Biegsamkeit, gleichmäßige Kraft der Muskeln auf beiden Seiten; vorzüglich gleiche Dicke, Länge, Einfügung, Geschmeidigkeit und Spannung der Stimmritzbänder und Taschenbänder; ein nicht zu hoch geendigtes noch zu tief hängendes, nicht zu schlotterndes noch zu scharf angezogenes Gaumensegel (Gaumenvorhang); ferner ein regelmäßig geformtes, nicht zu langes noch zu kurzes, nicht zu breites noch zu schmales, nicht zu rundes noch zu paraboliſches, nicht zu flaches noch zu krummes Gewölbe des harten Gaumens; eine gehörig befestigte, zu einem regelmäßigen Gaumen vollkommen passende, schnell umzuformende u. doch kräftige Zunge; symmetrische, willig nachgebende Zungenbeine; gehörige Construction der inneren Nase; eine dichte, nicht unterbrochene, nicht zu hohe noch zu niedrige Zahnreihe; einen weder wülstig noch zu schmal gesäumten, nett und präcis geendigten Mund, der daher auch nett und präcis wirkt, folglich weder ein fremdes Gesprudel beimischt, noch der Schönheit, der Reinheit, dem Wohlklange der Töne und Laute den mindesten Abbruch thut. Die Unvollkommenheit der Stimme und Lautirorgane beruht in der Regel weniger auf organischen Mängeln, als vielmehr auf Fehlern der Unachtsamkeit und Nachlässigkeit, so wie vorzüglich auf übeln Angewohnheiten, die nun aber nicht blos die wahre Natur der Elemente, sondern vorzüglich auch das Ganze der Sprache und deren Verunstaltung betreffen. — Deutliche Aussprache ist im Allgemeinen die erste und unerläßlichste Hauptforderung, welche die Theorie dem Sänger stellen muß, und doch — wie höchst selten sind die Sänger, denen man eine gründliche Sprachbeschulung nachrühmen kann?! — In der Regel steht die Tonbeschulung weit über der Sprachbeschulung. Die neuere Zeit kann zwar eine Unzahl von Gesangvirtuosen aufweisen, die in der Modulations- und noch mehr in der Bravourkunst höchst Treffliches leisten, in declamatorischer Hinsicht aber nicht über die gewöhnliche Mittelmäßigkeit sich erheben. Die Ursache dieser Erscheinung, die man hauptsächlich auf der Bühne wahrnimmt, wo richtige und deutliche Declamation so sehr Noth thut, scheint vorzüglich in einer mangelhaften Methodik des Unterrichts zu liegen. Die ital.

Singweise, welche auch vorherrschend von deutschen Singmeistern ausgeübt wird, stellt vorzüglich 2 Hauptregeln auf, welche der deutschen Declamationskunst den wesentlichsten Nachtheil bringen müssen; sie macht nämlich 1) das „Schwellen" zum Allgemeinen, gebietet ohne alle Rücksicht geradezu, jeden Ton, worauf die Stimme verweilen kann, an- und abzuschwellen. Dies hindert, wie auch schon Nägeli sehr richtig bemerkte, die Deutlichkeit der Aussprache und ist der Tod der declamatorischen Kunst. Das Wort kann nicht hervortreten. Dann gebietet sie 2) die Consonanten am Ende des Worts schwach u. sanft anzugeben. Dies Gebot bringt der ital. Sprache zwar keinen oder doch nur sehr geringen, der deutschen aber sehr großen Nachtheil, was jedem Sprachkenner deutlich einleuchtet. — Bei Gesangstücken, in welchen der melodische Gehalt über den declamatorischen herrscht, übersieht man Verstöße gegen die Orthoepie eher, als beim Recitative. Hier tritt der Sänger in seiner Selbstständigkeit auf, und Alles, was er thut, hat er allein zu verantworten. Frei schwingt er sich in die Sphäre des ächt musikalischen Sprachdeclamators auf, schafft sich die dem Textinhalte angemessene Rhythmik, und selbst die recitativische Melodik kann nicht durch Zeichen dem Auge so vorgestellt werden, wie sie sich in des ächten Sängers Mund gestaltet. Das Recitativ ist in seiner hohen Bedeutung die unmittelbarste Veranschaulichung unsers innersten Seelenlebens, u. sein guter Vortrag setzt mehrseitige, nicht blos etwa musikalische, Bildung voraus. Spricht hier der Sänger mit zu großer Hastigkeit und Schnelligkeit, so nöthigt ihn der Mangel an Athem oft am unrechten Orte, inne zu halten; auch kann es nicht fehlen, daß bei übergroßer Schnelligkeit im Sprechen einzelne Laute und Sylben der Wörter müssen fallen gelassen werden, oder daß sie einen zu schwachen Laut bekommen, indem die Stimme zu schnell und oberflächlich über sie hinwegeilt, wodurch nothwendig Undeutlichkeit entsteht. Im entgegengesetzten Falle kann auch der Sänger durch zu sehr gedehnte und ermüdende Langsamkeit und eine damit verbundene schwerfällige Unbehülflichkeit der declamatorischen Deutlichkeit schaden. Diese Schwerfälligkeit beruht oft auf einer schlaffen Muskelkraft der Lautirorgane, noch öfter aber auf einer übeln Angewohnheit, und bei ernster Gesangmusik auf einer mißverstandenen Ansicht von Feierlichkeit und Würde des Vortrags. Ein anderer Fehler gegen die Orthoepie entsteht durch Einschieben von Consonanten und Vocalen. Man hört z. B. statt: In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht ꝛc. folgende Aussprache: In=ne diesen=ne heil'gen=ne Halle=ne kenn=ete man=e die Rache nicht ꝛc.; oder statt: Dies Bildniß ist bezaubernd schön ꝛc. — Dies=e Bil=edniß ist bezaub=e=rened schön=ne ꝛc., wo mancher Sänger (wie bei schön=n=e) auf den Nasalconsonanten am Schlusse den Ton fortklingen und ein kurzes e nachschleifen läßt, durch vielleicht

Den neueren Italienern scheinen zwar solche Vocal- und Consonanten-Einschaltungen „zum guten Tone" zu gehören; aber es ist das ein schlechter Ton, und jedenfalls ein grober Fehler gegen die deutsche Sprache und gute deutsche Singkunst. Nicht selten auch vernimmt man ein widriges Gepfeife und Gelispel in der Aussprache. Jenes entsteht oft ganz unwillkührlich durch eine falsche Stellung der Zähne, und dieses durch eine unförmliche Zunge; indeß beruht Beides in der Regel nur auf einer albernen Affectation einer vermeintlichen Süßlichkeit in der Sprache. Ueber das falsche Näseln vergl. man den Art. Nasenton, so wie über den öftern, aber

gemeintönenden Gaumenbeiklang den Art. Gaumenton. Gewöhnlich ist die Articulation in der oberen Lage einer jeden Stimme am mangelhaftesten; es muß aber gerade in diesen Stimmregionen die Sprachbeschulung am fleißigsten betrieben werden, weil in der Regel die affectvollsten Stellen durch die hohen und höchsten Töne einer jeden Stimme ausgedrückt werden. Eins der größten Hindernisse einer guten Aussprache überhaupt liegt unstreitig in dem Mangel an nöthiger Aufmerksamkeit auf sich selbst während des Singens, und am Mangel des deutlichen Bewußtseyns der zur Gewohnheit gewordenen Fehler. Organische Naturfehler sind zwar nicht immer zu beseitigen; Angewöhnungsfehler aber können ohne alle Ausnahme abgestellt werden, und es wird dem Sänger desto leichter, seine Aufmerksamkeit auf Ablegung derselben zu richten, je lebhafter er stets die Ueberzeugung in sich festhält, daß beim Vortrage auf das Vernehmliche, überall Verständliche, Natürliche und Angenehme seiner Aussprache ungemein Viel ankommt. Die Sprache ist ja der eigentliche Körper, welcher sich nur in der beseelten Hülle des ätherischen Klanges verklärt. Wort und Ton stehen im innigsten Verhältnisse der Wechselwirkung; das Wort soll den Ton vergeistigen, der Ton aber das Wort erwärmend beseelen. In dieser Vergeistigung der Tonsprache, und in dieser Beseelung der Wortsprache feiert ja die Vocalmusik auch ihren höchsten Triumph über jede andere Gattung von Musik, und hat sie den Grund ihres ersten u. höchsten Alters gefunden. Nbrg.

Orting, Benjamin, geboren zu Augsburg 1717, war ein Schüler von dem berühmten Cantor Seyffert, nach dessen Tode er lange Zeit auch die Stelle eines Cantors bekleidete. Später ward er neben Graf Musikdirector an der Hauptkirche St. Anna zu Augsburg, und starb als solcher 1795, nachdem er mehrere Jahre schon Alters und Schwächlichkeits halber in Pension gesetzt gewesen war. Von den Liedern, Cantaten und Motetten, die er setzte, ist Nichts gedruckt worden; in Augsburg indessen erhielten sie jedes Mal, wenn sie aufgeführt wurden, allgemeinen Beifall. Vielleicht sind dort auch noch einige davon vorhanden.

Ortiz, Diego, Componist und musikalischer Schriftsteller des 16ten Jahrhunderts, war aus Toledo gebürtig, und starb als Capellmeister des Vicekönigs von Neapel gegen 1570. Unter seinen praktischen Werken rühmt man besonders die 4stimmigen Hymnen, Magnificate, Psalmen ꝛc., von welchen er noch 1565 eine Sammlung zu Venedig herausgab. Sein erstes theoretisches Werk war: „El primo libro, nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze, ed altre sorte de punti". Es erschien 1533 zu Rom, und in einer neuen Form und Umarbeitung noch einmal 1553 unter dem Titel: „Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros genero de puntos en la Musica de Violones, nuovamente puesto en luz."

Oscillation, s. Schwingung.

Ossea tibia, eins der ersten Instrumente des grauen Alterthums, welches theils aus Kranichbeinen, theils aus den Knochen anderer Thiere verfertigt wurde, etwas gebogen war, wie etwa unsere Zinke, und nach den davon noch vorhandenen Abbildungen auf alten Kunstwerken auch schon einige Tonlöcher hatte.

Osservanza (ital.) — Achtung, Aufmerksamkeit; con osservanza — mit Aufmerksamkeit; soll als Ueberschrift bei Tonstücken andeuten, daß der Spieler oder Sänger auf Alles, was zu einem guten Vortrage dieses Tonstücks gehört, genaue Acht haben möge. a.

Ossowsky, Stanislaus d', starb zu Wien 1806, und war zu seiner

Zeit ein ziemlich fertiger Clavierspieler und gefälliger Componist. Besonders seine Variationen für Clavier über bekannte Thema's waren einst sehr beliebt, wie auch seine Menuetten. 22.

Ostinato (ital) — anhaltend, hartnäckig; daher heißt eine Grundstimme, die in der einmal angefangenen Art der Bewegung ununterbrochen durch den ganzen Satz hindurch fortfährt, **Basso ostinato**. Man sehe das Weitere unter diesem Artikel. a.

Oswald, Heinrich Siegmund, Königl. Geheimerath zu Breslau, bekannt als fleißiger und auch glücklicher Vocal- und besonders Liedercomponist, ward geboren zu Nimmersaat in Schlesien 1751, und widmete sich Anfangs dem Kaufmannsstande; 1790 aber erhielt er bei König Friedrich Wilhelm II. die Stelle eines Vorlesers, später den Titel eines Geheimenraths; als der jetzige König von Preußen jedoch zur Regierung kam, ward er von allen Hofdiensten befreit und mit einer lebenslänglichen Pension entlassen, mit der er sich dann in Breslau habilitirte. Als Liedercomponist trat er bereits 1782 öffentlich auf mit einer Sammlung „Lieder am Clavier mit obligater Violine", der 1783 der zweite Theil folgte. Dann erschien von ihm die Cantate „Arist oder das Ende des Gerechten"; ferner das Oratorium „der Christ nach dem Tode", wovon der vollständige Clavierauszug gedruckt wurde; 1790 verschiedene Singstücke, Lieder und Choräle mit Clavierbegleitung; 1799 und 1800 abermals 2 Theile Liedersammlungen, und 1801 eine dritte. Die am bekanntesten von allen seinen Compositionen gewordenen „Gesänge und Lieder am Fortepiano für Freunde ernsten Gesanges" erschienen zuerst 1823, sind nachgehends aber noch mehrere Male abgedruckt worden. Nicht sonderliches Glück machte die 1825 erschienene Sonate für Fortepiano im fugirten Satze. Als Schriftsteller versuchte er sich in „Unterhaltungen für Reisende nach der himmlischen Heimath", die auch manches Interessante über Musik, namentlich über die Tonarten, enthalten. Lwe.

Ottani, Bernardo, geb. zu Turin 1748, studirte bei Pater Martini in Bologna den Contrapunkt, ward Mitglied der filharmonischen Gesellschaft daselbst, und durch die Aufführung mehrerer seiner Compositionen bei dem Wettstreite, welchen die Componisten alljährlich dort zu halten pflegten, berühmt. Schon 1772 ward in München die Oper „l'amore senza malizia" gegeben, die er 1769 gesetzt hatte; eine andere seiner Opern „il maestro" kam 1780 unter dem Titel „der Capellmeister" auf deutsche Bühnen. Sein Laudate pueri war ein Lieblings-Kirchenstück der Italiener, so wie dort auch die Opern „l'Erminio" u. „Amajonne" sich in den 80- u. 90er Jahren weit verbreiteten. Dabei besaß O. auch noch ein außerordentliches Talent zur Malerei und war ein vorzüglicher Tenorsänger. Bedauert ward von den Musikfreunden seiner Zeit nur, daß ihn diese beiden Eigenschaften zu sehr von der Composition abhielten. Der Sage nach soll er eben so viele schöne Gemälde als Opern geliefert haben. Er starb in seiner Vaterstadt Turin, wohin er sich von Bologna, nach einer größeren Reise durch Italien, wieder begeben hatte, im Jahr 1806 als ein sehr wohlhabender Privatmann. Auch sein Bruder — **Cajetano O.**, war vortrefflicher Maler und Tenorsänger, und man sagt, daß der Ruhm, welchen der Name Ottani in der Landschaftsmalerei erlangt hat, besonders von diesem Cajetan herrühre. Als Sänger stand derselbe längere Zeit am Theater zu Turin; später jedoch zog er sich von demselben zurück und lebte ausschließlich der Malerei, bis er gegen 1808 in Turin starb. 33.

Ottava (ital.) — Octave (s. d.); — **Ottava alta** — höhere

Octave; ottava bassa — tiefere Octave. Man vergl. hierüber die Art. Alta und Bassa.

Ottetto (ital.) — Octett (s. d.).

Otto, Franz, geb. 1730 in Schlesien, und gestorben den 5. Dec. 1805 als wegen seiner Meisterschaft allgemein geschätzter Pfarrorganist zu Glatz. Sogar König Friedrich der Einzige kam nie zur Special-Revue dieser Provinz, ohne ihn aufs Schloß rufen zu lassen, um seine Kunstfertigkeit auf der Gamba zu bewundern, welche er, gleich der Harfe, Laute, Flöte und Viola d'Amore, mit wahrer Virtuosität zu behandeln verstand. Auch zog er viele Schüler, wovon ihm aber mehrere mit Undank lohnten und statt der Bezahlung noch obendrein Manuscripte und Instrumente entfremdeten. Er schrieb, obwohl bei zunehmenden Jahren fortwährend in offener Fehde mit dem leidigen Podagra, eine große Anzahl von Sonaten, Parthien, Concerten, Solostücke u. s. f., Choralmessen, Stationen zum Frohnleichnamsfeste, Cantaten zu Geburtsfeiern, Trauungen, Begräbnissen ꝛc., Motetten, Lieder, Gesänge, Chöre, auch ein vollständiges Choralbuch, und namentlich enthalten seine Kirchenarbeiten einen Reichthum contrapunktischer Schätze. —d.

Otto, Jacob August, geb. zu Gotha 1762, gest. zu Jena als Großherzoglicher Hofinstrumentenmacher. Er lebte abwechselnd in Weimar, Halle, Leipzig, Magdeburg, Berlin u. a. O., und zuletzt in Jena, sich mit Reparaturen alter und dem Bau neuer Streichinstrumente beschäftigend, welch' letztere wegen ihres schönen, vollen, leicht und gleichmäßig ansprechenden Tones sehr geschätzt werden und gegenwärtig zu den gesuchtesten, von deutschen Künstlern verfertigten, gehören. Dabei machte er sich auch als Schriftsteller bekannt. Schon im Jahre 1808 erschien von ihm eine Abhandlung über den Bau der Streichinstrumente in der Leipz. allg. musik. Zeitung. Seine späteren Schriften: „Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente" (Halle bei Reinecke 1817) u. „Ueber den Bau der Bogeninstrumente und die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker ꝛc." (Jena bei Bran 1828), fanden in verschiedenen Journalen u. musikalischen Zeitschriften eine sehr anerkennende Anzeige und sind in der That für Instrumentenmacher und Virtuosen auf Streichinstrumenten unentbehrlich. Er hat 5 Söhne hinterlassen, welche sämmtlich Instrumentenmacher sind. Der älteste, Georg August Gottfried O., Großherzogl. Hofinstrumentenmacher in Jena, als welcher er in Westphalen, Niedersachsen, den Rheingegenden und Holland rühmlichst bekannt ist, lieferte neben wohlgelungenen Reparaturen zahlreicher alter eine bedeutende Anzahl neuer Violinen, Violoncells, Violons und Guitarren von ausgezeichnetem Tone, weshalb sie von Künstlern sehr gesucht werden und ziemlich hoch im Preise stehen. Der zweite, Christian Carl O., lebt in Halle; der dritte, Heinrich Wilhelm, in Berlin; der vierte, Carl August, als Hofinstrumentenmacher in Ludwigslust, u. der fünfte, Friedrich Wilhelm, in Amsterdam. Auch ihre Arbeiten, außer Streichinstrumenten zum Theil in Pianoforte's bestehend, werden geschätzt. Der älteste, in Jena lebende, ist in seinem Fache ein sehr gründlich bewanderter, vielfach erfahrener Künstler, welcher schon so manches schwierige Unternehmen mit dem glücklichsten Erfolge durchgeführt hat und volles Zutrauen verdient. S.

Otto, Georg, geboren zu Torgau 1550, lebte um 1564 als Alumnus auf der Schulpforte, wurde dann um 1570 nach Salza als Cantor befördert, und von hier berief ihn der kunstliebende Landgraf Moritz von Hessen um 1585 als Capellmeister nach Cassel, wo er erst 1620 starb. Er war einer

der durchbildetsten Tonkünstler seiner Zeit; schrieb viele Kirchenmusiken und Motetten, wovon eine große Sammlung 2 starke Auflagen erlebte. Auf dem Museum zu Cassel sollen noch seine sämmtlichen gedruckten Werke vorhanden seyn. Jene zwei Mal aufgelegte Sammlung befindet sich auf der Bibliothek zu München.

Otto, Johann, der erste bekannte Notenverleger, war ein Nürnberger Tonkünstler, der mehrere Messen u. dergl. componirte (wovon die erste Sammlung 1538 erschien), 1543 einen förmlichen Musikhandel anfing, und 1560 starb.

Otto, Valerius, berühmter Organist und Componist des 17ten Jahrhunderts, bildete sich, wahrscheinlich in Leipzig geboren, von 1592 an auf der Schulpforte, dann ward er Organist an der lutherischen Kirche in der Altstadt zu Prag, und endlich Fürstl. Lichtenbergischer Hofmusikus. Sein Todesjahr ist nicht bekannt; auch von seinen Werken können nur noch 2 genannt werden: „Musa Jessaea quinque vocibus ad octonos modos expressa“ (Leipzig 1609), und eine Sammlung von fünfstimmigen Paduanen, Gagliarden, Intraden ꝛc. (ebend. 1611). 0.

Otou, eine kleine indische Flöte, womit die Bayaderen oder Tänzerinnen ihren Gesang begleiten oder begleiten lassen.

Oudot, Claude, ein französischer Componist des 17ten Jahrhunderts, blühete besonders in den 70er Jahren desselben, in welchen er mancherlei große Musiken setzte, die mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden, für unsere Zeit aber verloren gegangen sind. 1684 befand er sich in der Capelle des damaligen Herzogs von Orleans. Sein Todesjahr scheint in die nächste Zeit darauf zu fallen.

Oudoukai, sind eine Art kleiner Trommeln, welche die Indier in gewissen ihrer Tempel zur Begleitung mancherlei priesterlicher Handlungen gebrauchen. Nicht in allen Tempeln sind sie gebräuchlich. In ihrer äußern Form gleichen sie ziemlich dem gewöhnlichen Tambourin.

Ouverture — Eröffnung, Einleitung, ein franz. Wort, das von Lully's Zeiten an in Frankreich zur Bezeichnung des Einleitungssatzes einer Oper oder irgend einer feierlichen Aufführung eines größern Musikstückes, zur Eröffnung eines Concerts, eines Schauspiels u. dgl. gebraucht wurde. Lully machte bekanntlich mit seiner Musik überhaupt in Frankreich unter Ludwig XIV. großes Aufsehen, am meisten mit seinen Ouverturen, worüber Ausführlicheres unter seinem Namen gegeben worden ist. Man schreibt ihm daher gewöhnlich geradehin die Erfindung der Ouverture zu, namentlich Rousseau in seinem Dict. de Mus. (Art. Ouverture), welcher auch behauptet, daß es vor Allessandro Scarlatti in Italien gebräuchlich gewesen seyn soll, vor der Oper eine Ouverture von dem damals in Paris sehr berühmten Lully aufführen zu lassen. Allerdings war die Instrumentalmusik in Frankreich schon unter Ludwig XIII., wo bereits vingt quatre Violons du Roi (Violen von mancherlei Größe) unterhalten wurden, ausgebildeter als in Italien, noch mehr zu Lully's Zeiten, dessen Gesänge, obgleich von contrapunktischer Kunst Wenig darin vorkommt, dort allgemein verbreitet waren. In Deutschland, wo Nachahmungen u. Erhebungen des Auslandes nichts Seltenes sind, wurde Lully's Art der O. nicht nur bald bewundert, sondern auch von mehreren Componisten nachgeahmt; auch der Name wurde bald darauf angenommen, was die Italiener keineswegs thaten. Besonders wird ein gewisser Erlebach gerühmt, welcher die besten Ouverturen in der Art Lully's verfaßt haben soll, die jenen französischen am nächsten kamen. Daß diese französische Art von Einleitungs-

sätzen noch zu J. Mattheson's Zeiten in gutem Ansehen stand, ergiebt sich aus Mattheson's neu eröffnetem Orchester (Hamburg 1713), wo uns zugleich S. 170 und 171 eine nähere Beschreibung derselben geliefert wird, die wörtlich hier beibehalten werden mag: „Unter allen Piecen, die instrumentaliter executirt werden, behält ja wohl per majora die so genannte Ouverture das Prae. Ihr eigentlicher Platz ist zu Anfang einer Oper oder eines Schauspiels, wiewohl man sie auch vor Suiten und übrige Cammersachen setzt. Wir haben ihre Invention den Franzosen zu danken, die sie auch am allerbesten zu machen wissen. Eine Ouverture hat den Namen vom Eröffnen, weil sie gleichsam die Thür zu den Suiten oder folgenden Sachen aufschließt. Sie leidet hauptsächlich zwei Eintheilungen, deren erste einen egalen Takt und ordentlicher Weise den zwei halben haben wird, dabei ein etwas frisches, ermunterndes und auch zugleich elevirtes Wesen mit sich führt, fein kurz u. wohlgefaßt seyn, auch mehrentheils nicht über zwei Cadenzen aufs Höchste admittiren muß. Der andere Theil besteht in einem nach der freien Invention des Componisten eingerichteten brillirenden Themate, welches entweder eine reguläre oder irreguläre Fuge, bisweilen und mehrentheils auch nur eine bloße, aber lebhafte Imitation seyn kann. Die meisten französischen Ouverturen schließen nach dem Allegro oder andern Theile der Ouverture, wiederum mit einem kurzen Lentement, oder ernsthaften Satze; allein es scheint, daß diese Façon nicht viel Adhaerenten finden will." Diese Einrichtung ist auch wirklich bald abgekommen. Selbst Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste schreibt noch ziemlich dasselbe, ja er verdreht die Sache bedeutend: „daß diese Art Eingangsmusik in Frankreich aufkam, zeigt der Name der Sache hinlänglich an". Der Schluß gehört nicht eben zu den besten, und seine Zusätze sind nicht geschickter: „Lully verfertigte solche Stücke, um vor seinen Opern gespielt zu werden, und nachher wurde dieses Schauspiel meistentheils mit einer Ouverture eröffnet, bis die Sinfonien aufkamen, die sie aus der Mode brachten". Als ob die Sinfonien oder in diesem Sinne Eröffnungsmusiken nach einem andern Zuschnitt nicht eher da gewesen wären als die nach französischer Sprache sogenannten Ouverturen! Die Sache selbst war schon früher da, allein die Benennung derselben war eine andere. Immerhin war es aber eine Einleitungsmusik, deren Einrichtung im Ganzen genommen an kein nothwendiges Gesetz gebunden war; im Gegentheile nahm sich Jeder nach seiner Einsicht und nach dem Standpunkte der Instrumentalmusik seiner Zeit und seines Landes die Freiheit, seine Einleitungen mehr oder weniger in selbstständiger Weise einzurichten. So lange man auch in Frankreich Lully's Musik ehrte und liebte, so kann man doch nicht sagen, daß seine Ouverturen-Einrichtung lange gerade so, wie er sie gab, bestanden hätte. Sulzer fährt daher selbst fort: „Doch nennt man in Frankreich noch jetzt jedes Vorspiel vor der Oper eine Ouverture, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stücke hat". Lully machte sich also eine eigene, brillantere und für seine Zeit bessere Einleitungsmusik zu seinen Opern und nannte sie zugleich mit dem französischen Worte Ouverture; allein daraus folgt noch keineswegs, daß er die Sache selbst, nämlich die Einleitungsmusik, erfunden habe; er gab ihr nur eine andere Gestalt, was Viele vor und nach ihm gethan haben. Wir können ihn daher durchaus nicht als den Erfinder der Einleitungsmusiken gelten lassen, sondern nur als den Schöpfer einer von der bisherigen verschiedenen Art, welche Ehre sehr Viele mit ihm theilen. Denn daß der französische Name von seiner Zeit an gebraucht wurde, macht die Sache selbst, die mit einem andern Worte das schon Dagewesene ausdrückt, keineswegs neu. So wird z. B. schon von

Monteverde lange vor Lully berichtet, daß sein Orchester aus folgenden zahlreichen Instrumenten bestand: 2 Gravicembani, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccoli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromponi, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino mit 3 Trompe sordine. Seine Ouverture aber wurde Toccata genannt und sollte vor dem Aufziehen des Vorhangs drei Male von allen Instrumenten vorgetragen werden. War sie auch nichts mehr als eine Art Intrada, eine geringere Einleitungsmusik, welche nach Kiesewetter nicht vom Tone C weicht, so war sie doch mindestens ohne Widerspruch eine Eröffnungsmusik der Oper, die also bereits lange vor Lully gebräuchlich war, und folglich nicht erst von ihm erfunden werden konnte. Nur durch seine eigene, etwas höher gehobene Weise und durch das neu gebrauchte, aus der Sprache der Franzosen genommene Wort that sich dieser glückliche Pariser hervor. Lesen wir doch in Arteaga's Geschichte der italienischen Oper, daß schon in den Zeiten vor der sog. florentinischen Oper-Erfindung ähnliche Instrumentalstücke zu dramatischen Aufzügen gebraucht wurden. So heißt es im ersten Theile der deutschen Uebersetzung dieses Buches von Forkel S. 212: „In der Mitte eines prächtigen Saales, mit einer herrlichen Gallerie umgeben, auf welcher eine große Menge verschiedener Instrumentalisten vertheilt waren, sah man eine große Tafel ohne irgend eine Zubereitung. Sobald der Herzog und die Herzogin (von Mailand) erschienen, nahm das Fest seinen Anfang, und Jason eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene unter dem Geräusch einer kriegerischen Sinfonie einherschritten, das goldene Vlies bei sich führten, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückließen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten". Lully's Ouverture war folglich eine verbesserte Art der schon früher gebrauchten Einleitungsmusik und keine wirkliche Erfindung. Die Italiener blieben auch seit Scarlatti bei ihrem Ausdrucke Sinfonie (s. d. Art.), wie sie ihre Eröffnungssätze der Opern nannten, bis auf die neuesten Zeiten, wo zuweilen der gewöhnlicher gewordene Ausdruck Ouverture ital. in Uvertura umgewandelt und gebraucht worden ist. Da aber die Italiener in der Instrumentalmusik von den Ausländern, namentlich von den Deutschen, welche den Ausdruck Ouverture zuerst aufgenommen hatten, weit übertroffen wurden, also auch die fremden Einleitungssätze fleißiger und besser ausgearbeitet waren als die italienischen, welche Sinfonien hießen, so kam die Meinung auf, die Sinfonie sey der Ouverture untergeordnet; es gehöre zur letzteren weit mehr Kenntniß und Erfindungskraft als zur ersteren. Das hätte genauer und unzweideutiger so ausgedrückt werden sollen; die deutschen und französischen Einleitungssätze haben größeren Werth, mehr Erfindung und kunstvollere Bearbeitung als die leichtern und flüchtigern Einleitungssätze der Italiener. Wirklich wurden auch in Frankreich und Deutschland die Ouverturen so bedeutend vervollkommnet, daß Lully überflügelt worden war. Der Zuschnitt hatte sich verändert, so daß man kaum die Möglichkeit begreift, wie in Sulzer's Theorie der schönen Künste in der Ausgabe von 1793 noch die dort befindliche Beschreibung derselben stehen bleiben konnte. Ein Fugensatz in derselben wurde auch von den besten Tonsetzern nicht gerade für nothwendig erachtet, u. das französische Lentement zum Schlusse war auch selbst in Frankreich bald aus der Mode gekommen, ohne daß die Einleitungsmusik dadurch an Werth verloren hätte. Die Instrumentation blieb noch lange, gegen unsere neuere Art gehalten, im höchsten Grade einfach. Im Jahre 1719 erschien von Francesco Conti, dem berühmten Theorbisten und Componisten in Wien, die italienische Tragicommedia per musica „Don Chisciotte (Don

Quixote) in Sierra Morena", worin die Eröffnungsmusik mit einem Spiritoso e Staccato nur mit dem Quartett der Streichinstrumente beginnt; auch heißt sie weder Ouverture noch Sinfonie, sondern Entrée. Bald waren aber, wenn auch nicht immer, doch meist von deutschen und französischen Componisten drei Sätze als zu einer Ouverture gehörig angesehen worden, die mehr und minder, je nachdem der Componist es für gut hielt, von der früheren Art sich entfernten. So gab Händel in seiner dreiactigen Oper „Siroe" (1728) den ersten Satz aus G-Moll 4/4 für drei Violinen, deren erste von einer Oboe unisono begleitet wurde, für Viola und Baß, also fünfstimmig in 16 Takten, welche wiederholt werden u. dann auf dem hinzugefügten D-Dur-Accorde schließen. Dann tritt ein Allegro 3/4 G-Moll ein, das ohne Reprisen in 104 Takten ausgeführt wird. Zu dem Streichquartett spielt den mit Signaturen bezeichneten Baß das Cembalo, wozu noch zwei Oboen und ein Fagott kommen. Dieser zweite Satz enthält keine Fuge, behält aber wohl das Imitatorische guter Bearbeitung in des Meisters Weise bei. Dagegen ist der dritte Satz nur dreistimmig, so daß die Violine 12/8-Takt, die Viola und der Baß 4/4-Takt haben. Der erste Theil dieses letzten Satzes von zehn Takten wird wiederholt, der zweite von siebzehn Takten nicht. Das Abweichende von der frühern Art wie das Aehnliche ergiebt sich von selbst. Noch in Monsigny's und seiner Zeitgenossen Opern fängt wohl manche mit einem Presto an, das von einem Zwischensatze unterbrochen wird; allein die Instrumentation derselben hatte sich kaum verstärkt. In der Regel findet man zum Streichquartett noch Oboen und Hörner oder Oboen und eine Flöte. Hatte sich auch manche dieser späteren Ouverturen nach 1750 bis etwa 1780 in musikalisch tüchtiger Bearbeitung nicht allein, sondern auch in ästhetischer Hinsicht ausgezeichnet, so kann man doch nicht sagen, daß man über das Wesen dieser Musiksätze sich besonders verständigt hätte. Andeutungen einzelner Männer wurden auch damals überhört. Da trat Ritter Gluck auf und förderte auch das innere Wesen der O. höchst bedeutend. Die hieher gehörigen Worte aus seiner Zueignungsschrift seiner Oper „Alceste" an den Großherzog von Toscana, Peter Leopold, werden es am klarsten beweisen: „Ich stelle mir vor, die Ouverture solle den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten und, so zu sagen, den Inhalt derselben verkündigen; das Instrumentenspiel sollte sich nach dem Maaße der Wichtigkeit oder der Leidenschaft richten ꝛc." Er wollte also das Wesen der Einleitung nur von der Beschaffenheit des Inhalts der Oper abhängig wissen: eine Idee, die er auf die ganze Musik anzuwenden sich mit Glück bestrebte; Wahrheit, Natürlichkeit und Einfachheit erklärte Gluck ausdrücklich für den wahren Grund des Schönen in allen Werken der Kunst. Um seinen Charakteren die bestmögliche Färbung zu geben, die mancherlei Situationen in ihr rechtes Licht oder in den wirksamsten Schatten zu stellen, gebrauchte er den verschiedenen Klang der Instrumente nicht in ganzen Massen, sondern mehr einzeln und in allerlei Zusammenstellungen, wozu er im Laufe der Zeit Manches vorgearbeitet fand. Nach und nach waren jedoch die Blasinstrumente verbessert und für den Orchestergebrauch hin und wieder benutzt worden; geschah das auch, wie gesagt, nur vereinzelt, so war doch das Orchester bereits dadurch bereichert, wenigstens waren die Hindernisse gehoben worden, die sich vor dem 18ten Jahrhunderte der Anwendung in der Oper an den meisten Orten entgegengesetzt hatten. Wir haben gesehen, daß man Oboen mit Hörnern, Oboen mit Flöten, Oboen mit Fagotten zu dem Streichquartett angewendet hatte. Auch Trompeten waren zuweilen eingemischt worden; ja mitunter, wenn auch selten und fast nur bei Geister-

Auftritten, waren einzelne Posaunenrufe erklungen. Einige hatten auch schon in massenhafter Zusammenstellung mehrerer Blasinstrumente eine größere oder vielmehr stärkere Wirkung zu erzielen sich bestrebt. Namentlich hatte sich Rameau schon durch stärkere Instrumentation, als sie Lully angewendet hatte, Eingang zu verschaffen gesucht, und nicht ohne Glück, mindestens in Frankreich. Im Allgemeinen wurde aber doch die Besetzung der Ouverturen jener Zeiten, gegen die unsere gehalten, äußerst mäßig behandelt. Am augenscheinlichsten ergiebt sich die nach und nach veränderte Beschaffenheit sowohl der Einrichtung als der Instrumentalbesetzung in Beispielen, die in ihrer Art an sich von Bedeutung sind. Wir führen zuerst die Ouverture zu Gluck's dreiactiger Oper „Orphée et Euridice" an, die im Jahre 1776 zu Paris gedruckt und der Königin gewidmet wurde. Hier beginnt die Ouverture sogleich mit Allegro molto $^4/_4$ C-Dur und hat zum Quartett der Streichinstrumente 2 Oboen, 2 Trompeten, 2 Hörner und 1 Fagott. Der Satz geht auf acht eng gedruckten Seiten ohne Unterbrechung, ohne Fuge, ohne von einem andern Satz im Tempo oder im Takt abgelöst zu werden, in einem Gusse bis zum Ende der Ouverture fort. An die alte französische Ouverturenform war also hier nicht mehr zu denken; auch an keine andere conventionelle Form; Gluck setzte sich selbst keine fest, sondern meinte mit Recht, es müsse das jedesmalige Wesen der Einleitung aus der Beschaffenheit der Oper oder des Folgenden im Ganzen hervorgehen. Offenbar hatte er den Gebrauch der Blasinstrumente verallgemeinert, gehoben; allein nicht sowohl massenhaft, wie schon gesagt, als vielmehr im Einzelnen nach der verschiedenen Klangstärke, die er zum Ausdrucke irgend einer Situations-Schilderung brauchte. Daß schon zu Mozart's Zeit etwas mehr Masse und ein größerer Prachtausdruck zum einfachen Gedankengange gekommen war, ergiebt sich klar daraus, daß Mozart es für nöthig fand, Einiges von Gluck stärker zu instrumentiren und auch wohl frischer eingreifende Ausgänge dazu zu setzen. Wahrheit der Situation und Freiheit in der Anlage der Ouverture waren die Hauptstücke, die von jener Zeit an nach allen Seiten hin gewonnen worden waren. Das ist aber zunächst von der Praxis zu verstehen, nicht von der Theorie, denn theoretisch war dieser Gedanke lange vorher von Mattheson in seinem vollkommenen Capellmeister ausgesprochen worden, wo es S. 234 von der Ouverture und sogar von der geringern, von ihm Sinfonie genannt, so heißt: „Ihre Haupteigenschaft besteht darin, daß sie einen kurzen Begriff und Vorspiel, eine kleine Abbildung desjenigen mache, so nachfolgen soll. Und da kann man leicht schließen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Sinfonie (Ouverture) sich nach denjenigen Leidenschaften richten müsse, die im Werke selbst hervorragen. Am meisten soll sich in ihr Edelmuth (Würde) offenbaren". Kürzer und bestimmter, haltbarer u. treffender konnte das Wesen derselben kaum gezeichnet werden; Besseres hatte auch Gluck nicht gefunden, noch seine höchsten Nachfolger. Es ist also nicht wahr, daß die Theorie ihre Gesetze immer erst aus praktisch gegebenen Beispielen entwickeln, ja sie nur aus ihnen entwickeln könne. Eins hilft dem Andern. Mozart schrieb seinen „Don Juan" im Jahre 1787. Seine nach der Verfertigung der unübertroffenen Oper geschriebene Ouverture hebt bekanntlich höchst großartig mit einem Andante $^4/_4$ D-Moll an, wozu außer dem Streichquartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 B-Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken kommen. Dieses führt dann in ein Allegro molto $^4/_4$ D-Dur, prachtvoll und wunderbar ausgeführt und in C-Dur schließend, um auf der Dominante den natürlichen Uebergang in das erste Gesangstück der Oper zu gewinnen. Hier haben wir also zwei verschiedene Sätze, aus dem Wesen der ganzen folgenden

Oper, nicht den Melodien, sondern dem innersten Geiste nach, herausgegriffen. Später gab derselbe Mozart mit denselben Instrumenten in seiner Oper „Clemenza di Tito", geschrieben im Jahre 1791, in einer ganz andern innern Wesenheit eine eben so meisterhafte Ouverture, die nur aus einem einzigen Satze, einem Allegro 4/4 C-Dur, bestand, in einem Gusse fortgehend, nur von mehreren Fermaten angehalten. Und etwas früher, im Jahre 1786, hatte Naumann in seiner Oper „Tutto per Amore" seine Ouverture, nach Art der Italiener Sinfonie genannt, so eingerichtet: zu einem Allegro 4/4 braucht er 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken; geht dann zu einem Andantino 3/4 A-Dur, nach gehöriger Durchführung des ersten Satzes auf D-Dur über, das er gleichfalls mit allen angegebenen Instrumenten gebührend ausführt bis zur Fermate des 6/5-Accords von A, um wieder im ersten Tempo 4/4 das Ganze in D-Dur zum einheitsvollen Schlusse zu bringen. Von französischen Componisten wollen wir die Ouverture von Mehul aus seinem „Joseph" nehmen, um den Fortschreitungsgang daran zu erkennen. Mehul leitet sie mit einem Adagio 3/4 C-Dur ein, das nur vom Streichquartett zu Gehör gebracht wird. Diesem folgt ein Allegro moderato 4/4, wozu 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten in C, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte und Pauken kommen, Alles noch ziemlich einfach gehalten bis zum Allegro, das frischer und bewegter auch in den Figuren die angegebenen Instrumente erklingen läßt. Die Ouverture besteht also aus drei Sätzen, allein durchaus nicht in der Folge und Art der frühern französischen Ouverturen, wie sie beschrieben worden sind, und wie sie, um musterhaft zu heißen, seyn sollten. Man hatte sich demnach auch in Frankreich zu einer größeren Freiheit und Verschiedenheit in der Auffassung anregen lassen, zum Vortheil der Sache. In Italien hatte Cimarosa in seiner berühmten Oper „Matrimonio segreto" in drei Takten drei Mal den vollen Hauptaccord mit drei Fermaten im Largo von allen zur Einleitung gebrachten Instrumenten ertönen lassen, worauf sogleich das schön gehaltene Allegro molto 4/4 D-Dur in einem Gusse frisch vorwärts treibt, ohne den Satz durch eine andere Taktart zu unterbrechen. Nur mehre Fermaten bilden erfreuliche Abschnitte des einheitsvollen Ganzen. Die angewendeten Instrumente sind: Trompeten und Hörner, von jedem zwei, die aber zusammen gehen, so lange nicht eins von beiden schweigt; Flöten u. Oboen, ebenfalls mit einander gehend; 2 A-Clarinetten und 2 Fagotte. Zingarelli brauchte zu seiner Sinfonie (Ouverture) für die im Jahre 1795 geschriebene Oper „il Conte di Saldagna" 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Oboen und 2 Fagotte zum Streichquartett. Das Ganze besteht nur aus einem einzigen Satze Allegro 2/4 B-Dur, der weder bedeutend stark instrumentirt, noch im innern Ideengange verwickelt ist; Alles wird ganz einfach zu Ende gebracht. — Auf Zahl und Folge der Sätze einer Einleitungsmusik kam also nichts mehr an; die Ouverture konnte eben so wohl aus einem einzigen Satze als aus zwei, drei und wohl auch vier Sätzen bestehen, die sämmtlich von verschiedener Aufeinanderfolge und Ausarbeitung seyn konnten, immer aber, sollte die Einleitung gut seyn, aus dem Wesen des folgenden ganzen Werkes der Idee nach hervorgegangen seyn mußten. Ihre Einrichtung war mit Recht so mannigfach geworden, als die Grundverhältnisse und vorherrschenden Gefühlszustände der Werke selbst es waren. In dieser rechtmäßigen Ungebundenheit in der Anordnung einer Ouverture, die noch größer sich gezeigt haben würde, wenn es nicht zu allen Zeiten auch bloße Nachahmer gegeben hätte, war man zuweilen auch auf den an sich gar nicht zu verwerfenden Gedanken gekommen, eine oder die andere Hauptmelodie aus dem folgenden Gange des Werkes (der Oper oder des Oratoriums)

gleich in der Ouverture hören zu lassen, oder doch deutlich genug darauf anzuspielen. Namentlich in Opern war das geschehen und zuweilen mit dem besten Erfolge. So hatte z. B. Himmel, ohne daß er der Erste genannt werden kann, der sich dieses Mittels bediente, seine Ouverture zu dem überaus beliebten Liederspiele „Fanchon" mit einem Andantino $^6/_8$ eröffnet, das aus dem Folgenden der Oper entlehnt war, worauf er ein sehr gut gearbeitet ausgeführtes Allegro molto $^4/_4$ folgen ließ mit Flöten, auch der kleinen Flöte, Oboen, Hörnern und Fagotten. — Auf diese Art hatte also die Ouverture an Mannigfaltigkeit alles Mögliche gewonnen, was sie mit Fug und Recht gewinnen konnte. Ihr Inhalt und Gehalt war eben so ästhetisch geordnet, als ihm auf der andern Seite die in Künsten so nöthige Freiheit gelassen worden war. Die Instrumentalmittel waren so höchst bedeutend vervollkommnet, so in's Große getrieben worden, namentlich in Deutschland, daß der Componist sich von keiner Seite her mehr beengt und gehindert fühlen konnte. Nur Eins war es, was die Welt eben so außerordentlich begeisterte, als es die Schöpfer neuer musikalischer Instrumentalwerke verlegen machte. Dieses Eine war der ungemein großartige, gedanken- und empfindungsvolle Geist unsers Joseph Haydn's und Mozart's. Sie hatten in den Hauptzeiten ihres Weltglanzes vom Jahre 1780 an in ausgearbeiteten Quartetten, großen, in neuer Form behandelten Sinfonien (s. d. Art.) und hochpoetischen Ouverturen der erstaunten Menge Musterbilder hingestellt, denen das Siegel des Genius alles Erhabenen und Schönen unverkennbar aufgedrückt worden war. Auf leuchtenden Flügeln verbreitete sich ihr Ruhm in allen Ländern unsers Erdtheiles, ja über die Meere. In Reichthum und einheitsvoller Herrlichkeit diese Heroen zu überbieten, mußte, wo nicht völlig unmöglich, doch bedenklich erscheinen. Im Lieblichen, im gediegen Großartigen standen sie gleich prangend, noch vom Glanze der Morgenröthe eines großen Kunsttages, den sie selbst hatten anbrechen lassen, verschönt. Wie hätten nicht Viele verzweifeln sollen, es in solcher Gediegenheit völlig abgerundeter Kraft und stetiger Haltung eines wesenhaft schönen Lebens mit ihnen aufzunehmen? Und doch waren durch den Geist dieser Männer andere Geister lebendig aufgeregt und höher mitten in die Welt des Schönen und Großen gehoben worden! Und unter diesen waren auch Geister von innerer Kraft u. andere von mindestens rüstig strebsamem Muthe. Da sie in den Werken jener Vorgänger Form und Gehalt so ächt vollkommen verschmolzen sahen und fühlten, mußten sie um ihres eigenen Geltens und Namens willen theils durch verstärkte Massen der Instrumente, theils durch buntere Farbengebung zu wirken suchen. Und warum nicht? Stets hat das Recht des Stärkern im Aeußerlichen die Masse für sich. Das Auffallende wird ihr Niemand absprechen. Hat der Mann, der sie zu lenken unternimmt, Kraft und Umsicht genug; weiß er sie auf einen Hauptpunkt zu richten, darauf hinzudrängen, so daß die Führung wie freier Entschluß aussieht, so wird auffallend Eingreifendes zu Stande und Wesen kommen. So trat vor Allen Beethoven ein und brachte Gewaltiges. Auch Cherubini fing an, mit vergrößerten Massen zu arbeiten, und erreichte, wenn nicht immer in Frankreich, doch in Deutschland, was er wollte. Ist der innere Gedankenstrom reich und tief, ist die Masse an ihrer Stelle: man läßt sie sich nicht blos gefallen, sondern sie setzt in Erstaunen und hebt. Beethoven vor Allen wußte in seinen Ouverturen, Sinfonien und anderen Haupt-Instrumentalwerken die stärkste Masse zu einer solchen Einheit und Haltung seines Herrscherwillens zu verwenden, daß er eben darum als dritter Heros dasteht. Aber nur etwas weniger Geistesstärke und entschlossen feste Umsicht, und die Masse hat etwas Gefährliches.

Anstatt Schönes, Dauerndes zu wirken, wirkt sie ohne gewaltige Leitung, was sie hat, bloßen Lärm, Uebertreibung, kindisch geräuschvolles Getändel leeren Zeitvertreibens. So finden wir es schon bei einem Manne, der doch in sich selbst manche erfinderische Kraft, manchen Aufschwung trägt, wenn auch in der Regel nur einen südlich sinnlichen. Es ist Rossini, der seines mannigfach anziehend Reizenden, zuweilen sogar seiner Anwandlungen des Großen wegen, mit vollem Rechte an der Spitze der neuen italienischen Schule oder Nichtschule steht, so hervorragend unter den Kleinen, daß ihm keiner der neuen Italiener seine Stellung streitig machen wird. Da wird nun in den Ouverturen und in den Gesängen gestrichen, gepfiffen, posaunt, trompetet und gepaukt und getrommelt, daß die Wände wackeln möchten, und oft — um einer faden Kinderei willen. Die Banden im Orchester, auf dem Theater und hinter den Coulissen arbeiten dem Menschen die Ohren und den Unterleib zusammen, daß er wohl fühlen muß, er mag wollen oder nicht. Bei dem Allen mögen wir ihn, der die Richtung seiner Zeit zu erfassen verstand, nicht tadeln; in ihm ist doch eine Richtung sichtbar und fühlbar, wenn auch eine, die nicht höher, sondern tiefer steht als die vor ihm dagewesene. Dem Vergnügen der Masse hat er große Dienste geleistet. In ähnlicher Art mag man das auch wohl von manchem seiner Nachfolger sagen können: nur muß das zu lange Aufhalten in solchen Uebertreibungen immer mehr abspannen und vernichtend wirken, also auch selbst das Vergnügen stören und zu einem leeren Vertreiben schwachköpfiger Langweile herabdrücken. Dennoch ist nun die Masse durch die Masse einmal verwöhnt. Man hat die Effekte im übermäßigen Gebrauche der Instrumental-Kunstmittel dergestalt wiederholt, daß sie, wurden sie nicht noch mehr überboten, nicht mehr wirken wollten. Und so ist es denn so weit gekommen, daß Zelter, als er aus dem Theater kam und den Zapfenstreich hörte, ausrief: „Gott Lob, da hört man doch einmal wieder sanfte Musik!" — Beispiele dieser Art sind überflüssig, und die Uebertreiber mögen es treiben, so lange es geht; besser werden sie nicht, als bis sie müssen, bis der Ueberdruß der Menge selbst sie dazu zwingt. Aber auch tüchtige Männer haben sich um des Gefallens willen in Uebertreibungen vielfacher Art geworfen. Unter diese gehört auch, was die Art seiner meisten Ouverturen betrifft, C. M. von Weber. Als er etwa im Jahre 1812 seine Oper „der Beherrscher der Geister" schrieb, gebrauchte er außer dem Streichquartett 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Flöten, die kleine Flöte, 2 Fagotte und Anfangs nur 6, in der Folge sogar 9 Blechinstrumente, nämlich 3 Posaunen, 4 Hörner und 2 Trompeten. Daß dabei die Pauken nicht fehlen können, ist in der Ordnung. Da reicht denn freilich das größte Format liniirten Notenpapiers nicht mehr aus; mehre Blechinstrumente müssen als Anhang beigefügt werden. Mit diesem Uebermaße der Instrumentation haben aber noch die meisten Ouverturen neuerer Zeit an Einheit und Würde verloren; es ist etwas Gesuchtes und Zerrissenes in sie gekommen, was die Stelle des Originellen ersetzen soll und nicht ersetzt. Etwas Aehnliches davon zeigt auch diese Ouverture, ob sie gleich von Manchem sehr gepriesen worden ist. So sehr wir C. M. v. Weber zu schätzen wissen, so gewiß wir ihn unter die denkenden Componisten zu zählen haben, so hat er dennoch auch des Ueberschwenglichen nicht wenig, namentlich in seinen Ouverturen. Vor Allen war er es, der aus dem Einheitsvollen einer guten Ouverture ein Potpourri dadurch machte, daß er recht geflissentlich darauf ausging, allerlei Melodien aus der Oper zu nehmen und sie mit seltsamen Verbindungssätzen in der Ouverture neben einander zu reihen. Das haben nun mehre Componisten bequem gefunden und sind

ihm nachgewandelt, namentlich Heinr. Marschner, der auch darum in seinen Ouverturen selten glücklich ist. Sie sind bei allen Effectschlägen gewaltiger Instrumentation in sich selbst viel zu sehr zerrissen. Um dieser Neuerungen willen hat man nun verschiedentlich es versucht, das Recht der Ouverture, gegen die alten von Mattheson und Gluck ausgesprochenen und von den besten Componisten praktisch befolgten Grundsätze, zu erweitern, und hat sich deshalb so vernehmen lassen: „Noch sind die Aesthetiker nicht einig über den eigentlichen Zweck der Ouverture — über die Frage, ob sie eine Skizze, gleichsam einen Elenchus oder Argumentum des ganzen Stückes enthalten und dessen Gang wie in einem Zauberspiegel voraus ahnen lassen, oder ob sie, gleichsam blos Introduction, nur auf die erste Scene des Stückes vorbereiten, oder ob sie den Zuhörer im Allgemeinen in diejenige Stimmung versetzen soll, in welcher er für den Totaleindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird. Der Streit läßt sich eher schlichten, als entscheiden, denn nach Umständen kann jede der obigen dreierlei Tendenzen zweckmäßig seyn, und leicht mag wieder ein anderer Tonsetzer noch einen vierten, von allen obigen wieder ganz verschiedenen Zweck ersinnend und bei seiner Ouverture sich vorsetzend, auch daran ebenfalls Recht haben. Keiner unter jenen verschiedenen Ansichten gebührt ein Monopol; keine ist der einzig wahre Weg zum Heile, so wenig als irgend eine der unfehlbare." Allein die Aesthetiker waren über den eigentlichen Zweck der Ouverture, wie wir bereits gesehen haben, so uneinig nicht. Sie soll die Hörer auf den rechten Weg führen, die Thür öffnen, sie empfänglich machen für das, was folgen soll. Sie soll also in die Stimmung versetzen, die für das aufzustellende Tongemälde die beste ist, die dem Hörer die Auffassung und den Genuß des Ganzen vorbereitend erleichtert. Sie muß sich nach dem hervorstechenden Farbentone des Ganzen richten; muß uns anzeigen, ob wir ein erhabenes oder wildes, oder sentimental tragisches, oder leidenschaftlich unglückliches, oder kriegerisches, oder heiter launiges, oder ein ländliches Stück zu erwarten haben ꝛc. Je mehr der Ton der Ouverture bald das Vorherrschende des Schaurigen, bald das Düstere des Dämonischen, bald das leis Schwebende und zart Luftige des Elfen- und Feenreichs trifft, die im Stücke das Herrschende sind; je mehr sie das gerade in den Schattirungen thut, die dem Ganzen den eigenthümlichen Reiz geben, desto besser ist die Ouverture. Sie muß dabei ein Einleitungswerk seyn, ein Etwas für sich, was mit dem Hauptzweck in der genauesten Verbindung steht, wo möglich darauf begierig macht, wie die Einleitung zu einer Schrift. Sie kann also wohl auf irgend etwas Vorherrschendes im folgenden Werke anspielen, darauf hindeuten; aber diese Anspielung oder Hindeutung muß zum Ganzen, zur einheitsvollen Idee der Ouverture, die zugleich ein dem folgenden im Resultat der Hauptstimmung ähnliches Bild im Kleinen für sich seyn muß, wie nothwendig gehören, aus den wohl verbundenen Tongedanken sich ergeben, nicht hinein geflickt und gezwängt worden seyn. Wäre nun vollends die Ouverture einer Musterkarte gleich, die ein Kaufmann zum Auswählen seiner Waaren giebt, so ist sie einem Bettlerkleide vergleichbar und unschön; höchstens kann sie erfreuen wie ein Harlekinskleid. Ferner muß nothwendig eine Hauptfigur dem ganzen Einleitungsbilde zum Grunde liegen, auf welche sich alle Nebenfiguren beziehen, so daß diese nicht nur Mannigfaltigkeit geben, sondern auch durch Stellung und Bezug die Hauptfigur heben und anziehender machen. Ohne diese Hauptfigur, ohne diesen Mittelpunkt, wohin sich alles Andere zu seiner Verherrlichung drängt, entbehrt das Ganze der Haltung, hat keine Folge, keine Verbindung, sondern ist eine Art Toncharivari, wie ein Labyrinth, das mehr

beängstet als erfreut, ob man gleich weiß, daß man zu seiner Zeit wieder herauskommt. Wie viel aber Nebenfiguren seyn sollen, ist Niemanden vorzuschreiben, eben so wenig, wie vielerlei Sätze und in welcher Ordnung er sie anwenden soll. Das muß sich aus dem Wesen der Oper und aus dem Eigenthümlichen des Tondichters und seines beabsichtigten Bildes ergeben. Freiheit genug! Nur die Freiheit hat Keiner, sich hinzustellen und uns ein Wischiwaschi von Erbärmlichkeiten vorzuleiern, wie in der Regel Auber es thut sammt den neuesten Italienern. Zum Hauptgedanken, zum Bezuge aller Noten und Ausführungsgedanken auf jene, zur richtigen Zeichnung derselben muß freilich auch noch jene schöpferische Erfindsamkeit kommen, die dem Ganzen das Anziehende giebt, die etwas Innerliches durch das Gestaltete ausdrückt. Es versteht sich, daß dichterische Schöpferkraft erst den Dichter macht, er bilde mit Farben, mit Worten oder Tönen. Wo diese fehlt, ist Alles eitel. Aber wo der Genius roh ist, verhüllt, im Kerker gefesselt, da ist es auch nicht lustig. Wird er freigelassen und gebärdet sich wie ein Rasender, rennt er sich und die Unsern nieder, u. schafft Unheil, bis man ihn bändigt. Ein guter Ouverturenschreiber muß wissen, was er will und was er soll. Das Komische kann nicht tragisch und das Militärische soll nicht süßlich seyn, es wäre denn komisch. Wer die Hauptarten unterscheidet, thut etwas, aber nicht viel; wer aber die Schattirungen bis ins Feinste hält und dabei doch, was hochnöthig ist, frisch und lebendig aus dem Innern ins Aeußerliche erregend eingreift, der thut das Rechte. Mag er es nun mit einem, zwei oder drei Sätzen thun, das muß ihm sein eigener Geist sagen; dem Hörer ist es Eins, wenn nur das Ganze inneres Leben anfacht und dem äußern wohlthut. Nur ist dabei festzuhalten, daß die Ouverture nur Einleitungsmusik, nur Abbild eines ausgeführten größern Bildes ist. Sie muß also Maaß halten, wie es z. B. Mozart's Ouverturen thun, so sehr sie auch ein vollkräftiges, schön geordnetes Ganze für sich geben, das für sich allein stehend in sich gerundet ist und herrliche Wirkung hervorbringt, und dennoch von der Oper nichts Anderes als ein geistreiches Einführungsgemälde giebt, das Hauptwerk hebend, wie dies wiederum die O. verherrlicht. †b†

Ouvrard, René, geboren zu Chinon in Tonraine und gestorben zu Paris 1694 als Canonikus und Maitre de la Musique de la Ste. Chapelle, schrieb: „Historia musices apud Hebraeos, Graecos et Romanos", welche bis zum 17ten Jahrhundert reichte, aber jetzt nicht mehr vorhanden ist, auch nicht gedruckt zu seyn scheint. Sollte, wie wir nicht ohne Grund vermuthen, das Manuscript noch auf irgend einer französischen Bibliothek ruhen, so wäre seine Veröffentlichung sehr wünschenswerth, da alle Nachrichten von Zeitgenossen O's, namentlich eines Abbé Nicaisse, der 1702 starb, sich sehr günstig darüber aussprechen. 17.

Overbeck, Christian Adolph, bekannt besonders als glücklicher Componist mehrerer Horazischen Oden, war zu Lübeck geboren, privatisirte eine Zeitlang als Gelehrter und beliebter Liedercomponist zu Hamburg, wandte sich dann nach seiner Vaterstadt, ward 1788 Doctor der Rechte und Ober-Gerichtsprocurator, und 1793 Syndicus des Domcapitels zu Lübeck. Die meisten Gesänge aus der „Hermannsschlacht", welche er in Musik setzte, sind wahre Meisterwerke ihrer Art. Auch verfertigte er zu dem Salve Regina des Pergolesi einen deutschen Text, und gab das berühmte Werk in dieser Gestalt 1785 in den Druck. Sein Todesjahr ist uns nicht bekannt. Sein Sohn (wenn wir nicht irren) ist der bekannte und berühmte Maler Friedr. Overbeck, der schon am 3ten Juli 1789 zu Lübeck geboren wurde.

Oxybaphon, s. Acetabulum.

Oxyphonos, bei den Griechen derjenige, der eine hohe Stimme sang, ein Sopranist; wörtlich heißt es eigentlich: mit heller Stimme, was hell klingt.

Oxypycni, s. **Soni mobiles.**

Ozi, Etienne, erster Professor des Fagotts am Königl. Conservatorium der Musik, Solo-Fagottist im Orchester der großen Oper, einer der berühmtesten Meister seines Instruments, und verdienstvoller Componist für dasselbe in Paris zu Ende des 18- und zu Anfang des 19ten Jahrhunderts. Er war am 9ten Dec. 1754 zu Nismes in der damaligen Provinz Languedoc geboren, aber unbekannt ist bis jetzt geblieben, wem er seine so bedeutende Kunstbildung und Virtuosität verdankt. Im Jahre 1777 kam er nach Paris und wurde hier sogleich als erster Fagottist in der Königlichen Capelle angestellt, worauf er 1799 seine oben bezeichnete Stellung einnahm. Noch im Jahre 1804 spielte er sein Instrument so, wie man wünscht, daß jeder Tenorist sänge, und entzückte seine Zuhörer in einem von ihm gegebenen Concerte in hohem Grade. Seit dem Jahre 1818 aber fehlen die Nachrichten über ihn gänzlich und wahrscheinlich ist er um diese Zeit gestorben. Die gediegensten Früchte seiner schaffenden Muse bestehen in: „Méthode nouvelle et raisonnée pour le Basson etc." (Paris chez Boyer 1788). Die zweite Auflage dieses im Pariser Conservatorium der Musik als Lehrbuch angenommenen Werkes erschien darauf unter dem Titel: „Méthode nouvelle et raisonnée pour le Basson, contenant les Principes detaillées etc." (Paris 1800). In deutscher Sprache erschien das Werk zuerst bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Es ist dies nicht nur für Frankreich die erste gründliche und vollständige Anweisung zur Erlernung des Fagotts, sondern gewissermaßen für alle Länder, denn die in J. B. de la Borde's „Essai de Musique" eingerückte, obgleich schöne und ausführliche Abhandlung von Eugnier war seit der Vervollkommnung dieses Instruments nur wenig anwendbar. Sie enthält außer der eigentlichen Fagottschule mit Anzeige der bequemsten und für die Reinheit der Töne sorgfältigst bestimmten Applikatur bis zum zweigestr. d Uebungsstücke in allen Tonarten mit Begleitung des Basses, 12 Sonaten in stufenweiser Fortschreitung vom Leichten zum Schweren, 30 variirte Tonleitern und 42 Capricen, auch noch eine Anleitung, das Instrument in gutem Stande zu erhalten, und zum Schlusse Vortheile und Handgriffe, um selbst Fagottröhre machen zu lernen. Componirt hat O: 3 concertirende Sinfonien für Clarinette oder Hoboe und Fagott mit Begleitung des Orchesters; 1 concertirende Sinfonie für 2 Fagotte mit Begleitung des Orchesters; 8 Concerte für den Fagott mit Begleitung des Orchesters; 24 Duette für 2 Fagotte; 18 Duette für 2 Fagotte, für die Zöglinge des Conservatoriums, in 3 Lieferungen; 6 große Sonaten für den Fagott; 6 leichte Sonaten für den Fagott (2 Hefte); 6 Duette für 2 Violoncells, und kleine bekannte variirte Arien für 2 Violoncells (2 Hefte).

v. Wzrd.

P.

P, der 15te Buchstabe im deutschen Alphabet, kommt einzeln in der Musik nur als Abbreviatur vor, z. B. p. = piano, pp. = pianissimo. S. Abbreviatur. Zusammengestellt mit noch einem andern einzelnen Buchstaben kann er auch poco oder piu bedeuten, z. B. pf. = poco forte; indeß ist in diesem Falle das Wort poco oder piu gewöhnlich ausgeschrieben, und es ist daher z. B. das pf. auch meistens als piano forte zu verstehen, d. h. die Stelle, wo es steht, soll entweder mittelmäßig stark oder zuerst schwach und dann stark gespielt werden. a.

Päane. Das griechische Wort παιαν oder παιον heißt: der Heilende. Apollo galt bekanntlich bei den alten Griechen für eine vorzüglich heilende Gottheit, und so legten dieselben auch ihm besonders den Beinamen Päan oder Päon bei, und da die Lobgesänge, welche man auf ihn dichtete und sang, gewöhnlich sehr oft den Ausruf „Io Päan! enthielten, so nannte man dann später auch diese Lobgesänge vorzugsweise Päanen, die, um der heilenden Kraft des darin angerufenen Gottes willen, am üblichsten bei ansteckenden Krankheiten, im Uebrigen aber auch bei allen Gelegenheiten gesungen wurden, wo man sich den Gott Apollo geneigt machen wollte. Das die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Päan in der Musik: ein Lobgesang auf Apollo. Bald indeß wurde dasselbe auch von Lobgesängen auf die Thaten anderer Helden und ausgezeichneter Männer gebraucht. So gab es einen Päan auf die Thaten des Lysander zu Samos u. dgl. Auch der Schlachtgesang, den man vor Anfang der Schlacht dem Mars und nach siegreicher Beendigung derselben dem Apollo sang, hieß Päan. Durch die Römer endlich erhielt die Bedeutung des Wortes eine noch weitere Ausdehnung: man verstand darunter jeden Gesang, in welchem irgend ein großer Mann, oder eine große, besonders Heldenthat gepriesen wurde, und so kam es, daß man selbst bis ins vorige Jahrhundert noch irgend einen Triumphgesang, eine Siegeshymne oder dergl. in der Kunst mit dem Namen Päane zu belegen pflegte. In der neueren Zeit ist also ein Päan oder (wie Einige sagen) eine Päane nichts Anderes als ein Lob-, Triumphgesang, eine Siegeshymne ohne weitere nähere Bestimmung. D. Sch.

Pacchiarotti, Gasparo, einer der berühmtesten Castraten aus der großen Sängerzeit Italiens, geboren zu Rom um das Jahr 1740. Damals nahm man es in Italien mit der Schule der Sänger bekanntlich höchst genau, und bildete die Stimme mit allem Ernst. Auch P. machte die beste Schule mit Anstrengung, so weit sie der Sänger ohne Nachtheil treiben darf, und mit Ausdauer, welche die langsam aber sicher vorwärts schreitenden Lehrer damaliger Meisterzeit durchaus forderten. Von seiner natürlichen Stimme sind die verschiedenartigsten Beschreibungen vorhanden. Einige sagen, sie sey unangenehm, näselnd und auch ungleich gewesen. Ist das wahr, so steht seine Schule nur um so höher, denn von alle dem war in der Folge nicht das Geringste mehr bei ihm zu finden. Wenn indessen einige Lobredner seiner Schule so weit gehen, daß sie behaupten, alle großen Wirkungen seines Gesanges habe er allein nur der Kunst, wenig oder gar Nichts davon der Natur zu danken gehabt, so ist das, allen Nachrichten nach,

die noch von diesem Sänger vorhanden sind, und als zuverläßig anerkannt werden müssen, eine offenbare Uebertreibung. Der Umfang seiner Stimme war 3 volle Octaven, vom großen B bis zum 2gestrichenen b. Ein wunderbarer Reichthum von Tönen! — Oeffentlich machte er jedoch niemals davon Gebrauch, d. h. bis zu den äußersten Gränzen. Der natürliche Klang seiner Stimme war gleichfalls bewundernswerth, anziehend und voll, im timbre einem schönen Alte sich nähernd. Auch hatte ihm die Natur eine leicht erregbare Fantasie, viel Feuer und Gefühl verliehen; und das Alles nun hatte die Kunst so veredelt, daß man die Natur ganz darüber vergessen und den Gebrauch aller seiner außerordentlichen Mittel ihm so gesichert, daß er mit wahrer Freiheit darüber gebieten und stets sich seines Sieges gewiß halten konnte. Ein einziger ausgehaltener Ton von ihm vermochte die Hörer schon zu entzücken. Mit dem feinsten Geschmacke, der stets eine Folge guter Bildung ist, verband er den genauesten Ausdruck der Empfindungen, so daß sein Gesang eine wahre Sprache der Affecten genannt wurde. Das Feuer seiner Darstellungen riß alle Hörer mit sich fort, und dennoch wußte er im höchsten Enthusiasmus die Linie genau zu halten, wo die Schönheit nur zu leicht in den Gegensatz, die Carricatur umschlägt. Seine theatralische Laufbahn fing er erst 1770 in Palermo an und mit so großem Antheile, daß er bald darauf als erster Sänger zu Neapel, Bologna, Mailand und Genua, endlich zu Turin und Lucca auftrat. Von hier aus folgte er 1778 einem Rufe nach London, wo er so sehr bewundert wurde, daß man ihn hier für den ersten Sänger der Welt ansah und ihn mit Ruhm und Belohnung überhäufte. Die Engländer, die ihn Pacchi e rotti nennen, sagen von ihm: „Sein natürlicher Ton war lieblich, pathetisch und höchst interessant. Seine Ausführung war in den schwierigsten Gängen immer gleichförmig gut und seine Fantasie nahm im Gebiete der Verzierungen fast stets den höchsten Schwung, ohne jedoch die Gränzen des guten Geschmacks zu überschreiten und den wahren Ausdruck, die Rede des Gesanges, zu vernachläßigen. Sein Triller war bewunderungswürdig; seine Ausschmückungen waren ihm eigenthümlich; kurz bei fast allen Erfordernissen, die um zu rühren und zu ergötzen nöthig sind, besaß er das feinste Gefühl und war ein Enthusiast in seiner Kunst.“ Dies währte so lange, bis die Mara in London sang, die als eine neue große Erscheinung P. nicht im Besitze der höchsten Ehre ließ und die Londoner nun zu sich herüberzog. Daher verließ er 1785, bis wohin er ununterbrochen in London geblüht hatte, diese Stadt und ging in sein Vaterland zurück, mit einem Vermögen von 20,000 Pfd. Sterling. Zunächst begab er sich nach Venedig, wo sich damals auch sein Lieblingscomponist Bertoni aufhielt. Sein erster öffentlicher Gesang daselbst war die Parthie des Requiem zu Ehren Galuppi's. Auch auf dem Theater entzückte er seine Landsleute noch bis zum Jahr 1790, so sehr ihm auch bei herannahendem Alter seine lange, dürre, unschöne Gestalt und sein häßliches Gesicht entgegen waren: sein Gesang machte Alles vergessen, so daß Aller Herzen, selbst wider Willen, ihm zuflogen und bald in Wehmuth, bald in Zärtlichkeit zerschmelzen wollten. Ganz besonders wird der Vortrag seiner Recitative, und unter diesen namentlich der pathetischen, unwiderstehlich genannt. Die Hörer sollen sich dabei oft der Thränen nicht haben erwehren können. Eben so meisterhaft verstand er übrigens auch, die Compositionen alter Kirchenheroen würdig und dem heiligen Style völlig angemessen zu singen. Selbst sein sehr fertiges Singen vom Blatte war ausdrucksvoll. Im J. 1790 begab er sich noch einmal nach London und ließ sich noch einmal öffentlich bei Händels Gedächtnißfeier hören. Nun aber trat

er, nach Italien wieder zurückgekehrt, nur noch selten auf, und 1800 begab er sich in Padua, in der Stadt, die damals unter allen benachbarten Städten den Ruhm zu behaupten wußte, die besten Sänger und Instrumentalisten zu besitzen, ganz zur Ruhe, lebte aber noch bis 1819. Merkenswerth ist, daß er bis zu seinem Tode, obgleich nie mehr selbst noch öffentlich auftrat und seines hohen Alters wegen auch zu der Zeit nicht mehr auftreten konnte, und obgleich er in seiner Blüthezeit mit den höchsten Ehren und Gewinnen überall behandelt worden war, die ja nur einem Künstler zu Theil werden können, so daß also eine Art künstlerischer Eifersucht hier sicher nicht mit im Spiele seyn konnte, ein entschiedener Gegner der Catalani blieb. Als diese 1817 in Venedig Concerte gab, war er unter den Wenigen, die sie zu bekämpfen und auf der Laufbahn ihres nachmals europäischen Rufs aufzuhalten suchten, der eifrigste. ff.

Pachioni oder Pachioni, Don Antonio, geboren zu Modena 1654 und gestorben daselbst am 15. Juli 1738, war einer der größten Contrapunctisten seiner Zeit. Zuerst studirte er unter der Leitung von G. M. Buononcini; da dieser jedoch schon nach einigen Jahren starb, so legte er sich auf das Spartiren der Compositionen berühmter Meister, besonders des Palestrina, und dadurch bildete er sich zu einem wahrhaft vollendeten Meister. So berichtet P. Martini in seinem Exemplare di contrap. Bd. 2 pag. 104. Baini versichert in seinem Werke über Palestrina, daß dem Studium dieses Heroen P. seine ganze Meisterschaft, seinen ganzen Ruhm und sein ganzes großes Vermögen zu verdanken gehabt habe. In der Folge nämlich diente P. als Capellmeister dem Herzog Rinaldo I. von Modena, im Dome, und diente dabei auch durch vortreffliche Compositionen dem Publicum und andern Kirchen, die seine Arbeiten theuer bezahlten. Einzelne von diesen seinen Compositionen findet man noch im 2. Theile des Werks von Paolucci: arte pratica di Contrapunto. Alles was er gesetzt hat, scheint nur für die Kirche bestimmt gewesen zu seyn, ausgenommen eine Art musikalischer Drama, La gran Matilda betitelt, das 1682 zu Modena aufgeführt ward.

Paccini, hießen Pacini (s. daher dies.).

Pacciotti, Pietro Paulo, ein berühmter römischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von welchem man noch unter den Manuscripten der Altämpsianischen Bibliothek einen Band gedruckter Messen unter dem Titel findet: Missarum liber I quatuor ac quinque vocibus concinendarum, nunc denuo in lucem editus (Rom. 1591).

Pace. Unter diesem Namen kommen vier Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts vor, von deren Lebensumständen aber nichts Näheres aufbehalten worden ist. Von Antonio und Pietro P. haben wir nicht einmal übrig gebliebene Werke aufzuweisen; von Giovanni Battista P. jedoch sind einige Arbeiten in die Sammlung „de Antiquis lib. 1 a 2 voci de diversi autori“ von Bari (Venedig 1585) aufgenommen worden, und von Vincenzo Pace wird noch folgendes selbstständiges Werk angeführt: Sacrorum concentuum, qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur auctore V. P. Assissensi in Cath. Eccl. Reatina musicae praefecto una cum basso ad organum (Rom 1617).

Pacelli, Asprilio, geboren zu Vasciano 1570, wurde Kleriker und trat als solcher und als ein vorzüglicher Musiker 1602 in Rom in das Amt eines Capellmeisters zu San Maria Maggiore. Seine Compositionen machten ihn auch im Auslande berühmt. Besonders gehört er unter diejenigen Meister jener Zeit, die sich nach der damals herrschenden Sitte auch im viel-

stimmigen Sätze auszeichneten. So werden unter Anderem seine 16- und 20stimmigen Motetten, selbst von Baini, als vorzüglich angeführt. Er beförderte dieselben, als er den Dienst an der Vaticanischen Hauptkirche verließ, um die Stelle eines Capellmeisters in Warschau anzutreten, wohin ihn König Sigismund II. berufen hatte, noch ehe er sein Vaterland verließ, selbst zum Druck (1603). Von 1604 bis 1608 ist in Frankfurt von seinen Compositionen gedruckt: **Cantiones sacrae 5, 6, 8, 10 — 20 vocibus; Psalmi et Motetti 8 vocibus; Cantiones sacrae 5, 6, 7 — 20 voc.; Psalmi i Motetti et Magnificat 4 voc.; Madrigali a 4 voc. lib. 1.; Madrigali a 5 voc. lib. II.** Einige seiner Sätze sind in F. Constantini's **Selectae Cantiones excellentiss. autor.** (Rom 1614) aufgenommen worden. Pitoni sagt in seinen Manuscriptheften von ihm: Er starb zu Warschau (1623) und wurde in der dasigen Johanniskirche begraben, wo der König ihm, der Canzel gegenüber, ein Denkmal von Marmor setzen ließ, mit der Inschrift: **D. O. M. Excellentiss. Viri A. P. itali de opido Vasciano Dioec. Narniens., qui professione musicus, eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate omnes ejus artis coaetaneos superavit, antiquiores aequavit et serenissimi atque victoriosissimi principis D. D. Sigismundi III., Poloniae et Suecorum regis capellam musicam toto christiano orbe celeberrimam ultra viginti annos mira sollertia rexit, eadem sacra majestas regia ob fidelissima obsequia hoc benevolentiae monumentum poni jussit. Desiit die IV. Maji an. D. MDCXXIII anno aetatis LIII.** — Ein anderer Componist, Namens Pacelli, Don Antonio P., blühete zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und war einer der letzten Meister aus der alten Schule. Besonders gerühmt ward er wegen einer Cantate „Amor furente" (1723). †††

Pachelbel, Johann, der große Organist, von Mattheson in seiner Ehrenpforte Pachelbel geschrieben, ward geb. zu Nürnberg am 1. September 1653, und zuerst auf allerhand Instrumenten, vornehmlich auf dem Clavier von Heinrich Schwemmer, Schullehrer und gründlichem Componisten an St. Sebald, so wie in den Wissenschaften auf der Laurenzer Hauptschule unterrichtet. Hierauf studirte er in Altorf 3/4 Jahre, wobei er den Organistendienst verwaltete, sah sich aber genöthigt, seine Studien im Regensburger Gymnasium, wo er drei Jahre als Alumnus mit viel Fleiß arbeitete, zu vollenden. In der Composition unterwies ihn hier Prentz. Darnach begab er sich nach Wien, wo ihm seine guten Fertigkeiten und Talente bald die Stelle eines Vicars des Organisten an der Stephanskirche, des trefflichen Casper Kerl, den er sich zum Vorbilde nahm, verschafften. Drei Jahre blieb er hier und legte den Grund zu seinem nachmaligen außerordentlichen Rufe als Orgelspieler und Componisten für sein majestätisches Instrument. Im Jahre 1675 ward er, damals kaum erst 22 Jahre alt, als Hoforganist nach Eisenach berufen, und 1678 an die Predigerkirche zu Erfurt, wo er 12 Jahre blieb und sich verheirathete. Von beiden Orten wurden ihm als Künstler und Mensch die ehrendsten Zeugnisse ausgestellt. Im J. 1690 erhielt er einen Ruf nach Stuttgart, wo er auch geblieben wäre, hätten ihn nicht, sammt allen Einwohnern der Stadt, die Franzosen verjagt. Sehr bald darauf, im November 1692, erhielt er einen Ruf als Stadtorganist nach Gotha, von da einen andern noch in demselben Jahre nach Oxford, den er aber ausschlug. Im Jahre 1695 verlangte ihn seine Vaterstadt an des verstorbenen Georg Caspar Wecker's Stelle, als Organist an St. Sebald, welchen Dienst er auch einer gleich darauf erfolgten zweiten Berufung nach Stuttgart vorzog. Nun blieb er auch bis an seinen Tod in Nürnberg, als Orgel- und Clavierspieler, so wie als Componist hochge-

schätzt, und nicht nur von den Städten, denen er diente und gedient hatte, sondern von der gesammten musikalischen Welt. Man ehrte ihn als einen Verbesserer der Kirchenmusik, und rühmte ihn als den Ersten, der in Deutschland die Ouverturenart auf dem Claviere eingeführt und so den guten Ton fortgesetzt habe, den Frohberger in seinen Claviercompositionen angegeben hatte. Von seinen vielen Werken sind übrigens nur wenige gedruckt worden: 1) Musikalische Sterbensgedanken, aus 4 variirten Chorälen bestehend (Erfurt 1683, zur Zeit der Pest); 2) musikalische Ergötzung aus 6 verstimmten Partheien von 2 Violinen, 2 Geigen und Baß (Nürnberg 1691, die Violinen sind dabei anders als gewöhnlich gestimmt, weshalb die Partheien „verstimmt" hießen); 3) 8 Choräle zum Präambuliren (Nürnberg 1693, doch scheinen diese Choräle schon früher einmal gedruckt worden zu seyn); 4) Hexachordum Apollinis, aus 6mal variirten Arien (Nürnberg 1699). Letzteres Werk erklärt Mattheson für das sicherste Zeugniß von P's großer Kunst. Ueber die übrigen Clavier-, Vocal- und Instrumentalsachen desselben vergl. man: Doppelmeier von Nürnb. Künstlern, pag. 257. In neueren Zeiten sind mehrere seiner Orgeltrio's in verschiedenen Sammlungen mitgetheilt worden. — Unter seinen sieben Kindern machte ihm die Kunst seiner ältesten Tochter und des ältesten Sohnes, Wilhelm Hieronymus, die meiste Freude. Der Sohn, geb. zu Erfurt 1685, wurde Organist zu Wöhrd und noch am Tage vor dem Tode des Vaters zum Organisten an St. Jacob in Nürnberg befördert. Von demselben wurde auch gedruckt: Musikalisches Vergnügen, bestehend in einem Praeludio, Fuga und Fantasia sowohl auf die Orgel als das Clavier (Nürnberg 1725); ferner Fuga in F-dur für das Clavier, und endlich ein Präludium für die Orgel (Berlin 1726). — Der Vater starb am 3. März 1706 unter leisem Absingen seines Lieblingsliedes: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht." Sein Leben brachte er also nicht weit über 52 Jahre. N.

Pachioni, s. Pacchioni.

Pachner, Eugen, ein vortrefflicher Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, der am 5. März 1747 zu Melnik in Böhmen geboren ward, aber auch schon im Juni 1790 zu Zdiz bei seinen Freunden starb. In seinen jüngern Jahren hatte er sich in ein Benediktinerkloster aufnehmen lassen, einige Jahre vor seinem Tode war er jedoch wieder ausgetreten, blieb aber in Zdiz, wo das Kloster sich befand.

Pacini, Andrea, berühmter italienischer Sänger des vorigen Jahrhunderts, Castrat, blühte besonders um 1724, in welcher Zeit er auf den Theatern zu Venedig sang. Mehr ist über ihn nicht mehr bekannt.

Pacini, Luigi, aus Rom gebürtig, gehörte zu den vorzüglichsten Buffonisten, welche Italien im vorigen Jahrhunderte aufzuweisen hatte. Die Städte Neapel, Venedig, Rom, Catania, Florenz, Padua, Mailand und alle die andern, welche Theater besitzen, waren Zeugen seiner großen Kunst in komischen Darstellungen. Er starb in Catania um 1808. Seine Schwester, Anna Pacini, zeichnete sich auch als Sängerin aus, und ward selbst im Auslande berühmt. In den Jahren 1783 bis 1786 war sie nämlich bei einer Operngesellschaft in Hannover; nachher bei Guardasoni's Gesellschaft in Prag und Leipzig, von wo man ihren herrlichen, sehr wohlklingenden Contraalt und ihre Fertigkeit im Bravourgesange nicht genug rühmen konnte. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aber kehrte sie wieder in ihr Vaterland zurück; wo sie indeß ihre künstlerische Laufbahn beendet hat, ist uns nicht bekannt. Luigi's Sohn

Pacini, Giovanni, geboren zu Catania 1796, ist einer der beliebteren neueren italienischen dramatischen Componisten, besonders von den, in gleiche Zeit ihres zweideutigen Glanzes fallenden, Gesangsvirtuosen verehrt, in deren Dienste oder denen zu Gefallen doch er manche vielartige Bravour- und sogenannte Effect-Arie in seinen, ganz den Stempel der zuletzt besonders durch Rossini buntgestalteten, nicht charakterfesten Manier an sich tragenden Opern zu Tage gefördert hat. Die Anfangsgründe der Musik lernte er von Thomas Marchesi in Bologna; dann setzte er seine Studien bei Pater Mattei, Martini's Nachfolger, daselbst fort, und übte sich endlich unter Furlanetto's Leitung in Venedig 2 Jahre lang im Valottischen Systeme. An dem ganzen Bildungsgange sieht man, daß er gewissermaßen von Haus aus für die Kirchenmusik, wenigstens für den ernsten Styl in der Composition, bestimmt war, und wirklich auch schrieb er Anfangs nur Kirchensachen, die aber als Jugendarbeiten bei seinem spätern ganz entgegengesetzten Wirken bei dem größern Publikum gänzlich vergessen worden sind. Erst in seinem 18. Jahre versuchte er sich mit der Farce „Anetta e Lucinda" im dramatischen Style, und der Beifall, den dieselbe auf dem Mailänder Theater S. Radagonda erhielt, brachte ihn zu dem Entschlusse, seinen Plan als Künstler zu ändern, und auf der neu betretenen, mehr Glanz versprechenden Bahn fortzuwandeln. Man kann das einem jungen Kopfe, wie P. damals, und einem Herzen, das für reizende Aeußerlichkeiten sehr und leicht empfänglich ist, wohl verzeihen. Der Lohn und die Ehre eines tüchtigen Kirchencomponisten ruhen tiefer, als daß ein 18jähriges Auge ihren Werth schon in der ganzen Fülle beschauen könnte. Für Pisa schrieb P. nun alsbald die ähnliche Farce „L'evacuazione del tesoro," dann für Florenz „Rosina"; für Mailand wieder: „Il matrimonio per procura," „Della beffa il disinganno," und „Il carnavale di Milano," und für Venedig „L'ingenua." Ziemlich eben so schnell folgten die komischen Opern: „L'ambizione delusa," „I sponsali de Silfi," „Piglia il mondo come viene," „Adelaide e Comingio," „Il barone di Dolsheim," „Il falegname di Livonia," „Ser Marcantonio," „La sposa fedele," „Il califo di Bagdad," „La gioventu d' Enrico V. u. a. auf einander. Sie waren für verschiedene Theater, die meisten jedoch für Mailand bestimmt, wo P. auch seinen Wohnsitz genommen hat. Serieuse Opern hat er im Ganzen nur wenige geschrieben. Nennen wir hier: „Atala," „L'eroe scozese," und „La sacerdotessa d'Erminsal." Reisen nach Paris ꝛc., welche er machte, brachten seine Werke über die vaterländische Gränze, selbst in Deutschland werden einige davon, indeß mit nicht sonderlichem Erfolg gegeben. Reine Instrumentalsachen setzte er unsers Wissens nur ein Paar Violinquartette, mehrere Entreacts, 3 Sextette für 2 Flöten, 2 Hörner, Fagott und englisches Horn, und 3 Octette für 2 Violinen, 2 Violen, Flöte, Oboe, Violoncell und Pianoforte. Unter den oben erwähnten Kirchensachen, die er in seiner Jugend schrieb, sind 2 Gelegenheits-Cantaten und 2 Messen am bekanntesten geworden. Daß in Allem, was er componirt, ein vorzügliches Talent hervorblickt, läßt sich nicht leugnen, u. wir sind überzeugt, wäre P., der, jetzt erst 40 Jahre alt, mehr Bekanntschaft mit ausländischer classischer Literatur, und namentlich mit der deutschen Musik besitzt, als vielleicht alle die jetzigen italienischen Componisten, und in der That auch Herr aller contrapunktischen Künste ist, auf seinem früheren solideren Wege beharrlich fortgeschritten, und hätte sich nicht von der Rossinischen Seuche erfassen lassen, an der er jetzt kränkelt, ohne ganz sich in ihre wollüstigen Verirrungen hineinwerfen zu können, er wäre einer der vorzüglichsten und achtungswerthesten Componisten jener Halbinsel geworden, wo in diesem Augenblicke nun aber weit geringere Ta-

lente und vor kurzer Zeit noch selbst sein jüngerer Landsmann und Freund Bellini, weil sie, als solche, mit noch größerer Zügellosigkeit sich jenen Verirrungen hingeben, ihn beherrschen und verdunkeln. Im Solde mehrerer Theaterdirectionen und im gefälligen Dienste prunksüchtiger Kehlvirtuosen schreibt er immer eifrig fort, aber, einzelne Concert-Bravourstücke ausgenommen, will keines seiner Werke wahrhaftes Glück machen, und auch nur auf einer Bühne auch im Auslande seinen Namen auf wahrhaft ehrenvolle Weise vor Vergessenheit schützen: alle sind nur ephemere Erscheinungen, die eben so bald verschwinden als sie, auf Augenblicke ergötzend, entstanden.

Paer (nicht Per, auch nicht Bär oder Baer), Ferdinando, wurde im Jahre 1774 in Parma geboren und studirte, nachdem er das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht hatte, die Musik und insbesondere die Tonsetzkunst unter Ghizetti im Conservatorio della Pièta zu Neapel mit sehr günstigem Erfolge. In einem Alter von 18 Jahren componirte er bereits zu Venedig eine Oper, welche mit vielem Beifalle aufgenommen wurde, und besuchte hierauf die bedeutendsten Städte seines Vaterlandes, wie Padua, Mailand, Florenz, Bologna, Rom, Neapel u. s. w. Der Herzog von Parma, welcher sein Pathe war, setzte ihm ein Jahrgeld aus, ernannte ihn zu seinem Kapellmeister und erlaubte ihm im Jahre 1795, wegen der ausgebrochenen Kriegsunruhen, nach Wien zu gehen. Hier schrieb er mehrere Opern, welche zum Theil in hohem Grade gefielen und auch die Kenner befriedigten, und wurde im Jahre 1798 als Componist beim dasigen National-Theater angestellt; indeß seine Gattin, eine geborne Riccardi, als erste Sängerin bei der italienischen Oper ihre Stelle fand. Um diese Zeit war es, als sich sein Ruhm immer fester begründete, und mehr und mehr zu verbreiten anfing, wozu besonders seine Oper Camilla vom Jahre 1799 nicht wenig beitrug, welche sehr bald in's Deutsche übersetzt und auf allen guten deutschen Theatern gegeben wurde. Der Beifall, den mehrere seiner Opern auch in Dresden fanden, hatte zur Folge, daß er 1801 daselbst auf zwei Jahre angestellt wurde, um jährlich für das Hoftheater zwei italienische Opern zu schreiben. Zu Ostern 1802 traf er nebst seiner Gattin, welche ebenfalls als erste Sängerin angestellt worden war, in Dresden ein, worauf beide mit und in der Oper „l'Intrigo amoroso" zum großen Vergnügen des dasigen Publikums debutirten. Bereits im Jahre 1803 wurde seine periodische Anstellung in Dresden unter sehr anständigen Bedingungen in eine feste verwandelt, wozu seine Oper „Sargino" wesentlich beitrug, welche besonders von dem verewigten Churfürst Friedrich August von Sachsen nach Verdienst gewürdigt wurde. Zu Anfang des Jahrs 1803 besuchte Paer auch Wien wieder auf kurze Zeit und schrieb zum Besten der dasigen Wittwenkasse in der Fastenzeit ein neues Oratorium. Im Herbst 1804 unternahm er von Dresden aus eine Reise nach Italien, wohin er berufen worden war, um auf verschiedenen Haupttheatern mehrere seiner Werke aufzuführen. Als Napoleon nach der Schlacht bei Jena im Spätherbst 1806 nach Dresden kam, bewog er Paer und dessen Gattin, ihm nach Posen und nach Warschau zu folgen, wo sie in den Abendunterhaltungen kleine Concerte vor dem Kaiser und seinem Gefolge gaben. Nach dem Frieden zu Tilsit im Jahre 1807 aber trat Paer als Kapellmeister förmlich in Napoleon's Dienste und wurde einige Jahre später auch Mitglied der Akademien der schönen Künste in Neapel, Bologna und Venedig. Zu Ende des Jahres 1812 ernannte ihn Napoleon zum Director der italienischen Oper in Paris an Spontini's Stelle, und auch nach Napoleons Sturze blieb er Musikdirector dieses Theaters. Ueberdem ernannte ihn König Ludwig der Achtzehnte im Jahre 1814 zu seinem Kammercom-

poniſten und 1816 die Herzogin von Berry zu ihrem Muſikmeiſter. Auch während der Direction des italieniſchen Hoftheaters durch Signora Catalani, von 1815 bis 1818, übernahm er die Leitung der Oper, und nur ſeiner rühmlichen Thätigkeit, ſeinen klugen und raſtloſen Bemühungen hatte es dieſe Dame zu danken, daß benanntes Theater, aus Mangel an Zuſchauern und Zuhörern, ſeine Vorſtellungen nicht gänzlich einſtellen mußte. Nachdem das italieniſche Theater ſeit 1818 wieder auf Königliche Rechnung verwaltet und durch ihn die höchſte Stufe ſeiner Vollkommenheit erreicht hatte, mußte er indeß im Herbſt 1824 ſeine Stelle mit Roſſini theilen, wurde aber am 19. Oktober 1826 wieder alleiniger Muſikdirector deſſelben, nachdem Roſſini die Entlaſſung von ſeiner Stelle gefordert hatte und dieſes Theater in einem ſehr kläglichen Zuſtande verließ. In einem der nächſtfolgenden Jahre wurde P. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und erhielt zu Anfange des Jahrs 1831 die durch Catels Tod erledigte Stelle als Mitglied der Königlichen Academie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften in Paris, indem ihm in der zweiten desfalls veranſtalteten Sitzung der Academie von 34 Stimmen 18, unter ſeinen Mitwerbern jedoch Spontini nur 12 und Reicha 4 zu Theil wurden. Im Herbſt 1832 wurde die ſeit der Juli-Revolution aufgehobene Königliche Kammermuſik vom Könige Ludwig Philipp wieder hergeſtellt und Paer zum Director derſelben ernannt. — Paer iſt gewiß einer der beſten italieniſchen Operncomponiſten der neueſten Zeit. Er ſchrieb dankbar für den Sänger; ſeine Melodieen ſind höchſt anmuthig, ſein Satz elegant, und damit verbindet er eine genaue Kenntniß des Charakters der verſchiedenen Inſtrumente, welche er in einer reicheren Begleitung, als ſonſt bei den Italienern gewöhnlich, überall entfaltet. Wenn er auch Paiſiello's und Cimarosa's, ſelbſt Roſſini's geniale Leichtigkeit, ihren originellen, unnachahmlichen Humor nicht beſitzt, ſo werden doch ſeine komiſchen und ſentimentalen Opern immer meiſterhaft bleiben; allein ſeine ernſten, heroiſchen Opern können, da er die Bedingniſſe dieſer Gattung in keiner Art zu erfüllen im Stande iſt, wenigſtens den ſtrengen deutſchen Kenner niemals befriedigen. Seine Schwäche im Contrapunkte, ſeinen Mangel an Tiefe u. Originalität, wie an vollendeter Charakteriſtik, bemerkt der gründliche, mit Gluck's und Mozart's dramatiſchen Werken vertraute Deutſche ſehr bald. Paer's vorzüglichſte Compoſitionen ſind folgende: „Das heilige Grab" (Cantate, 1803); „Der Triumph der Kirche" (religiöſe Cantate, 1804); „Der heilige Sepolorius" (Oratorium, um 1810); „Die Leidensgeſchichte Jeſu Chriſti" (Oratorium); Offertorium für großen Chor; „O salutaris Hostia" (Motette für 3 Singſtimmen mit Begleitung der Orgel); „Circe" (Opera seria, 1792 für Venedig und ſeine erſte Oper); „Il matrimonio improviso" (komiſche Oper, 1794); „L'Intrigo amoroso" deutſch: die verwickelte Liebesgeſchichte (komiſche Oper, 1798 für Wien); „Il Principe di Taranto" (Opera semiseria, 1798 für Wien); „Camilla o sia il Sotteraneo" (hiſtoriſche Oper, 1799 für Wien); „Griselda o sia la Virtu al Cimento" deutſch: die Tugend auf der Probe (hiſtoriſche Oper, 1800 für Wien); „Il Morto vivo" deutſch: der Scheintodte (komiſche Oper, 1800 für Wien); „Achilles" (heroiſche Oper, 1801 für Wien); „La Testa viscaldata" deutſch: der Brauſekopf (komiſche Oper, 1801 für Wien); „La Donna cambiate, overo il Calzolavo" (komiſche Oper, 1802 für Wien); „I Fuorosciti" (ernſthafte Oper, 1803 für Dresden); „Sargino o sia l'Allievo dell' amore" (ſentimentale Oper, 1803 für Dresden); „Eleonore o sia l'amore conjugale" (lyriſche Oper, 1804 für Dresden); „Sofonisba" (heroiſche Oper, 1805 für Bologna); „Numa Pompilio" (hiſtoriſche Oper, 1810 für Paris); „Agnese" (Opera seria, 1811 für Parma);

„I Baccanti" (sentimentale Oper, 1812 für Paris); „Didone abandonata" (historische Oper, 1812 in Paris); „Ginevra" (historische Oper um 1815); „L'Eroismo in amore" (lyrische Oper, 1815 für Mailand); „La Primavera felice" (lyrische Oper, 1816 für Paris); „La Gazza ladra" (tragi-komische Oper); „Le Maitre de Chapelle" (Opèra comique, um 1822 für Paris); „Olint e Sofronia" (lyrische Oper, 1824 in Paris); „Un Caprice de femme" (komische Oper in einem Act, 1834); „Eloisa ed Abeilardo agli Elisi" (Cantate für 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte); „Diana ed Endymione" (Cantate mit Begleitung des Pf.); Bacchanalische Symphonie für großes Orchester; „Europa in Creta" (Cantate f. d. Sopran mit Begleitung des Orchesters oder des Pf.); „l'Amor timido" (Cantate für eine Singstimme mit Begleit. des Pf.); 2 Serenaden für 3 und 4 Singstimmen mit Begleit. von Harfe oder Pf., Waldhorn, Violoncell u. Contrabaß; 6 Duetts für 2 Singstimmen mit Begleit. des Pf.; 6 kleine Duetts für 2 Sopranstimmen mit Begleit. des Pf. (2 Hefte); 2 Arien für den Sopran u. 2 für Tenor mit Begleit. des Orchesters, oder des Pf.; 30 Arietten für eine Singstimme mit Begleit. des Pf. (in 4 Heften); Cavatinen von Metastasio mit Begleit. des Pf.; 3 Romanzen mit Begleit. des Pf.; 24 Singübungen für Sopran oder Tenor (1821); 3 große Sonaten für das Pianoforte mit obligater Violine und Violoncell nach Belieben; „La douce Victoire" (große Phantasie für das Pianoforte mit Begleit. des Orchesters); 2 Parthien Variationen für das Clavier oder Pf. v. Wzrd.

Großes Talent, ja selbst Genie wollen wir es nennen, läßt sich Paer, der einen bedeutenden Namen in der Kunstwelt hat, nicht absprechen; allein seine frühere klare und hin und wieder sogar tief erfinderische Productivität hat doch noch mehr versprochen, als sie wirklich hielt. Wir halten uns wenigstens für überzeugt, daß, hätte P. sich nicht nach Deutschland und Paris begeben, wäre er in Italien geblieben, wir Werke von ihm besitzen würden, nach Quantität nicht allein mehr, sondern auch nach Qualität besser und geeignet, seinen Namen in der Geschichte der italienischen Musik bis zu den spätesten Zeiten zu erhalten, denn das Talent des Einzelnen ist nun einmal gleichsam eng verwachsen mit der Nationalität; auf fremdem Boden kann es wohl Früchte tragen, aber diese werden niemals so zahlreich und von so gutem Gehalte seyn, auch nie zu solch völliger Reife gelangen, als wären sie auf vaterländischem Boden gewachsen und von nationalem Geiste gepflegt. Bewährt sich dieser Satz nicht auf beiden Seiten, so bewährt er sich sicher doch auf der einen. Bei P., glauben wir, ist das Erste der Fall. Seine Auswanderung hat sowohl der Quantität als der Qualität seiner Werke geschadet. Der ausländische Geschmack ward die Richtschnur seines Schaffens; an italischen Brüsten aber hatte sein künstlerischer Geist gesogen. Dort also eine Beengung der Gränzen, hier aber ein Streben nach Freiheit: ein Kampf, aus welchem niemals Vollkommenes erstehen kann. Das Erste, was darunter litt, war seine frühere Originalität. Halten wir seine neuesten Werke gegen die älteren, gegen „Camilla" z. B., so entdecken wir kaum noch einen Zug von jener ausgezeichneten Eigenthümlichkeit. Selbst in „Agnese" und „Griselda" möchte kaum noch etwas Mehr als die bloße Annehmlichkeit anziehen. Dazu nahm P. sogar zu deutschen Opern den Copirgriffel in die Hand, und mit italienischer Ueppigkeit diesen führend, mußte er nothwendig manchen Nebenstich thun. Jenen Umstand leugnet er selbst nicht, von diesem freilich möchte es schwer halten, ihn zu überzeugen. So gestand er einem unserer Freunde z. B. selbst einmal, daß er sich Lindpaintners „Vampyr" habe „gut schmecken lassen," und wir nehmen die Wahrheit dieses Geständnisses mit Bedauern. Indeß können wir auch nur obigem

allgemeinen Ausspruche beistimmen, daß P. zu den besten dramatischen Componisten neuerer Zeit gehört, und wir glauben, hätte er, wie vielleicht Gluck oder Cherubini, mit mehr tieferem Studium und weniger äußerem Fleiße gearbeitet, hätte er jenem Naturgesetze nur einen Einfluß auf die Quantität seines Schaffens gestattet, er wäre einer ihrer größten Meister geworden.

d. Red.

Paesiello, s. Paisiello.

Paganelli, Giuseppe Antonio, berühmter Theater- und Cammercomponist des vorigen Jahrhunderts, aus Padua gebürtig, befand sich um 1733 bei einer italienischen Operngesellschaft in Augsburg, wo er sich als Cembalist auszeichnete und die Opern „Caduta di Leone," Artaserse," „Barsina," „Engelberta," das Oratorium „il figliuol prodigo," die Cantate „Apoteosi d'Alcide," und endlich auch einige Sinfonien, Violin- und Clavierfachen, Oden von Horaz mit Instrumentalbegleitung ꝛc. in Musik setzte. Diese seine Cammermusik verschaffte ihm einen bedeutenden Ruf, selbst im Auslande. In Frankreich und Holland wurden dieselben gedruckt und gerne gehört und gespielt. Daher erhielt er gegen 1750 einen Ruf nach Madrid als Director der Königl. Cammermusik. Er nahm denselben an, und starb auch zu Madrid; wann? aber ist nicht bekannt, dem Erscheinungsjahre seines letztbekannten Werkes nach gegen 1760. In Madrid scheint er sich von der dramatischen Composition ganz zurückgezogen zu haben; desto mehr jedoch setzte er für Violine und Clavier. Es sind eine Menge Duo's und Trio's nach der Zeit noch von ihm in Umlauf gekommen; auch Kleinigkeiten für die Harfe. Die jetzige Zeit möchte natürlich wenig mehr davon wissen wollen.

Paganini, Nicolo, der bewunderungswürdigste Virtuos auf Violine und Guitarre, der vielleicht jemals gelebt hat und leben wird, jetzt Intendant des Herzogl. Theaters zu Parma, wurde geboren zu Genua im Februar 1784. Sein Vater, Antonio mit Vornamen, war ein nicht eben sehr bemittelter Geschäftsmann, und — wie es scheint — sehr leidenschaftlich auf kleinlichen Gewinn bedacht; doch ließ denselben diese Habsucht den Werth der außerordentlichen musikalischen Anlagen des Sohnes nicht verkennen. Mit großer Strenge hielt er diesen seit seiner frühesten Kindheit zur fleißigen Uebung auf seinem Hauptinstrumente, der Violine, an und bediente sich dabei der härtesten Strafen, des Hungers und der Schläge, um den Knaben zum Fleiße anzuhalten. Dennoch übertraf dieser durch Eifer und brennende Begeisterung für die Musik sogar die Härte und Strenge des Vaters. In den frühesten Jahren schon trieb es ihn unaufhörlich an, neue Bahnen zu suchen und über das gewöhnliche Maaß hinauszuschreiten. Selbst und allein suchte er sich immer neue und oft die seltsamsten Griffe auf seinem Instrumente, deren Zusammenklingen die Hörer in Erstaunen setzte. Weit mehr als er sich vor der Strafe fürchtete, war er begierig nach Lob, und zumal eine sachverständige Aufmunterung konnte das Kind fast krankhaft begeistern. In seinem 8ten Jahre schon schrieb er eine Sonate, die jedoch nebst vielen anderen etwas späteren Compositionsversuchen verloren gegangen ist. Einen sehr lebhaften, fast beschämenden Eindruck machte es in dieser Zeit auf ihn, daß er hörte, Mozart habe bereits in seinem 6ten Jahre ein Clavierconcert mit allen Instrumenten geschrieben, und das so schwer gewesen sey, daß kaum ein Virtuos es habe ausführen können. Lange quälte sich P. mit dem Gedanken über diese musikalische Ueberlegenheit und strengte sich Tag und Nacht an, sich aus seiner Unvollkommenheit hervorzuarbeiten. Sein erstes öffentliches Auftreten hatte bei den verschiedenen Kirchenconcerten statt, und schon

damals erregte er allgemeines Erstaunen. In seinem 9ten Jahre trat er zum ersten Male auf dem großen Theater zu Genua öffentlich auf, wobei er Variationen von seiner eigenen Composition über die damals allgemein beliebte Carmagnole spielte, und sich den lebhaftesten Beifall der Kenner wie des Publikums erwarb. Gründlichen Unterricht auf der Violine hatte er zuerst von einem guten Spieler, Namens Costa, empfangen, dessen Pedanterie jedoch oft in einen heftigen Kampf mit der Genialität des Knaben gerieth. Während der 6 Monate dieses Unterrichts mußte er alle Sonntage ein neues Concert in der Kirche vortragen. Nach dieser Zeit aber war Costa seinem Zögling nicht mehr gewachsen, und der Vater brachte diesen daher nach Parma zu dem ausgezeichneten Componisten Rolla. Ueber das Verhältniß zu diesem Künstler erzählt P. selbst folgende Anekdote: „Als wir zu Rolla kamen, war er krank und lag mißmuthig im Bette. Seine Frau führte uns daher zuerst in's Nebenzimmer, um mit ihrem Manne, der nicht sonderlich Lust zu haben schien, uns zu empfangen, erst Rücksprache zu nehmen. Auf dem Tisch erblickte ich eine Violine und Rolla's neuestes Concert. Ich ergriff das Instrument und spielte das Stück vom Blatte. Der höchst erstaunte Componist verlangte zu wissen, wer der fremde Virtuos sey. Da man ihm nun den Knaben nannte, wollte er es durchaus nicht glauben. Als er sich endlich selbst davon überzeugt hatte, erklärte er, er könne mir Nichts mehr lehren, und sandte mich sofort zu dem berühmten Paer." Wirklich auch ward P. zu diesem geführt und von ihm sehr gütig aufgenommen, obwohl er nicht selbst den Unterricht des Knaben übernahm, sondern ihn dem Neapolitanischen Capellmeister Giretti übertrug, der mit seinem Schüler ein halbes Jahr lang contrapunktische Uebungen anstellte. Nach dieser Zeit erst beschäftigte sich Paer selbst mit dem talentvollen Knaben und gewann ihn ungemein lieb. Dann reiste der Vater mit ihm durch die vorzüglichsten Städte Oberitaliens, wo der 14jährige Virtuose das größte Erstaunen erregte. Bei dem Musikfeste zu Lucca, welches damals jährlich am Martinstage gefeiert wurde, trat P. zum erstenmale auf, ohne von seinem Vater begleitet zu werden, und nun blieb er stets selbstständig, wobei sein Ruf von Tage zu Tage in seinem Vaterlande wuchs, jedoch noch nicht in's Ausland drang, weil die italienische Lebensweise den Künstler so sehr fesselte, daß er sich nicht entschließen konnte, die Alpen zu überschreiten. Zwar hörten ihn große Virtuosen; allein theils mochte die Eitelkeit ihr Urtheil über die außerordentliche Erscheinung befangen machen, theils hüteten sie sich wohl, von seiner künstlerischen Kraft völlig überwunden, selbst die Herolde seines Rufs zu werden. Es ist überhaupt eine eigene Sache mit der Berühmtheit eines Virtuosen; er sey so groß als er wolle, hört man nur von ihm und nicht ihn selbst, so gewinnt selbst das Ausgezeichnetste keinen Boden in der Meinung der Masse, u. versagt gleich der Verstand der Einsichtsvollen in einem solchen Falle die Anerkennung nicht, so wird dieselbe doch nie eine lebendige, bevor nicht die unmittelbar sinnliche Wahrnehmung hinzutritt. Vielleicht hat sich dies bei Niemand so bestätigt, als eben bei Paganini, von dem die musikalischen Zeitungen seit 1812 und 1813 das Außerordentlichste in Deutschland berichteten, was man freilich mit Erstaunen las, aber auch eben so schnell vergaß, vielleicht weil es zu nahe an das Unglaubliche streifte und somit der Charlatanerie ähnlich zu werden schien. Selbst in Italien gab sich in Städten, wo er noch nicht gespielt hatte, diese Erfahrung kund. Man denke doch nur an Rom, wo er 1827 zum erstenmale erschien und 3 Academien gab. Rom ist die am meisten musikalische Stadt in ganz Italien, ja vielleicht von ganz Europa, und P. war dazumal noch der einzige, der erste Geiger

von Namen, den Italien aufzuweisen hatte. Wer hätte daher nicht glauben sollen, daß die Römer selbst eine Ausnahme von der Regel und im Patriotismus oder in der Neugierde einen Stachel zu jenem Interesse finden würden, welches die Sache selbst noch außer Stande gewesen war, ihnen einzuflößen. Aber schon der Anblick des Saales zeigte, was P. selbst von den Römern erwartete, und was diese leisten würden. Es war ein Heuboden, zwar kein eigentlicher, aber doch so beschaffen, daß man eher den Thieren, welche Heu fressen, als rechtlichen Leuten darin hätte Platz anweisen sollen. Freilich war es ein Saal in einem großen Palaste, aber Paläste giebt es in Rom Schritt vor Schritt.. Das Orchester bestand aus einem halben Dutzend Menschen, deren Toilette bewies, woher und mit welcher Eile man sie zusammengerafft hatte. Den Gesangtheil hatten einige Handwerker, Mitglieder des Chors im Theater Argentina, übernommen, welche Chöre aus Rossinischen Opern absangen. Das Publikum war kaum 50 Personen stark. Mit dem 2ten Concerte jedoch hatte sich dieses schon um das 10fache vermehrt, und beim 3ten noch mehr. Und nun endlich führte der außerordentliche Virtuos 1828 auch den langgehegten Entschluß aus, eine Reise nach Deutschland und von da in das übrige Europa anzutreten. Wien war der erste Ort, wo er sich öffentlich hören ließ. Mit dem ersten Strich auf seiner Guarneri-Geige, ja, man möchte sagen: mit dem ersten Schritt in den Concertsaal war sein Ruf in Deutschland entschieden. Wie durch einen Blitzstrahl entzündet, strahlte und glänzte er plötzlich als eine neue Wundererscheinung im Gebiete der Kunst. Alle Critiker suchten das Außerordentliche dieser Erscheinung in Worte zu fassen und dem Verstande begreiflich wie dem Gefühle zugänglich zu machen, was die Sinne staunend vernahmen. Dichter ergossen den Strom ihrer Begeisterung in Versen, Romantiker fanden eines jener seltsamen Charaktergebilde Hoffmanns verwirklicht und brachten diese Gestalt in tausend Wendungen in die romantische Tagesliteratur. Sein Name flog wie der eines ruhmgekrönten Siegers durch alle Zeitungen. Eine solche Erscheinung auf rein natürlichem Wege erklären zu wollen, würde der Natur des Menschen fast widersprechen, auch vereinigte sich bei P. Alles, um die wundervollsten Sagen fast gewaltsam herauszufordern: zuerst sein unnachahmliches, tief romantisches Spiel, seine seltsame, geisterhafte, gewissermaßen dämonische Persönlichkeit; die Plötzlichkeit seines Rufs, welche vielleicht als das größte Wunder erschien, da sich Niemand überreden konnte, daß eine so außerordentliche Erscheinung seit langen Jahren in unserer Nachbarschaft weilen und nur durch die Alpenkette von uns getrennt gewesen seyn sollte, ohne daß der tausendzüngige Ruf uns laute Kunde davon gegeben hätte. So war denn das Gerücht auch sogleich geschäftig in den mannigfaltigsten Erfindungen, wodurch man die geheimnißvollen Eigenschaften des Künstlers zu erklären suchte. Eine so ungemeine Höhe der mechanischen Fertigkeiten schien auf gewöhnlichem Wege unerreichbar, und auch die geistige Tiefe der Leistungen mußte, dies empfand man dunkel, durch gewaltsame Kämpfe und Bestrebungen theuer errungen seyn! Daher kamen eine Menge Sagen in Umlauf, wodurch man das Wunder zu erklären suchte, die im Grunde aber oft wunderbarer waren, als das eingebildete Wunder selbst. Der Künstler sollte im Uebermaaß seiner Leidenschaftlichkeit seine junge Gattin ermordet und dann den Frevel durch schwere Haft im finstern Kerker gebüßt haben. Hier sey ihm dann kein anderer Trost geblieben als sein Instrument, mit dem er die Wunden seines zerrissenen Herzens habe zu heilen suchen. Die langen Jahre der Abgeschiedenheit hätten ihm Muße genug gewährt, jene erstaunenswürdige Fertig-

keit zu erwerben, zu welcher die Lebenszeit eines Andern nicht hingereicht haben würde. Diese Sage erklärte endlich auch mit natürlichem Anschein, wie er, nachdem die 3 schwächeren Saiten auf seiner Geige gesprungen seyen, und der Kerkermeister ihm deren Ersatz auf eine unbarmherzige Weise versagt habe, auf der letzten (der G-Saite) eine so eigenthümliche Gewalt erringen konnte, daß er gerade dadurch das höchste Staunen erregte und zugleich die Seele mit den geheimnißvollsten Zaubern umspann. Auch das Wunder der Plötzlichkeit seines Erscheinens erklärte diese Fabel höchst sinnreich, denn freilich mußte der Künstler, der 15 Jahre hinter den Riegeln des Gefängnisses gesessen, wie ein Stern aus der Nacht hervortreten, völlig, ganz, mächtig, gleich einer Minerva, die mit Schild und Waffen aus dem Haupte des Zeus entspringt. Das war ungefähr der Hauptfaden der Fabel, die nun aber auf die mannigfaltigste Weise von Schriftstellern und Dichtern benutzt, bearbeitet und noch ausgeschmückt wurde, weniger indeß, weil man sie glaubte, als weil es wahrhaftes Bedürfniß geworden war, das in einem so hohen Grade erweckte Interesse für den außerordentlichen Mann in jeder Beziehung rege zu erhalten. Uebrigens hätte man diese Erfindungen nicht bedurft, da das Leben P's hinreichenden Stoff lieferte, wenn auch nicht die Eigenheiten des Künstlers zu erklären, so doch den Zusammenhang seiner Kunst mit seinem Leben zu zeigen. Wir haben hier nicht Raum, alle die Anekdoten mitzutheilen, zu welchen die Reiseabentheuer des Künstlers, seine vielfachen Verwicklungen mit dem schönen Geschlechte, insbesondere sein Aufenthalt an dem Hofe zu Lucca ꝛc. Anlaß gaben. Man findet sie fast alle in seinen sogenannten Biographieen, deren eine französisch von Laphaleque, die andere deutsch von dem Professor Schottky (Paganini's Leben und Treiben, Prag 1830) erschienen ist. Beide Bücher sind ohne eine höhere geistige Auffassung, ja sogar ohne hinreichende artistische Würdigung des Künstlers geschrieben, und zumal das letztere ist fast nichts als Compilation der mit der seichtesten Unwissenschaftlichkeit geschriebenen Critiken aller deutschen Flugblätter. Ein verbürgtes Ereigniß aus dem Leben des Künstlers hat, obwohl an sich unbedeutend, doch einen zu entscheidenden Einfluß auf die fernere künstlerische Entwicklung Paganini's gehabt, als daß wir es hier übergehen könnten. Am Hofe zu Lucca entspann sich zwischen ihm und einer Hofdame ein zärtliches Verhältniß. Auch hier wurde der Himmel der leidenschaftlich Liebenden durch Gewitterwolken, die sie selbst heraufführten, getrübt. Man zürnte, aber man versöhnte sich wieder. P., dem Alles Musik war, wurde und ist, verfiel darauf, dieses Ereigniß in eine musikalische Form zu bringen, und dieser Form nun den Namen Liebesscene zu geben. P. hatte nämlich die beiden mittleren Saiten seiner Violine abgespannt und spielte nur auf der Quinte und G-Saite eine Art von Duett, wobei er, die weibliche Stimme auf der oberen und die männliche auf der tiefen Saite nachahmend, Anfangs ein scherzhaftes Tändeln, dann ein Erzürnen und endlich ein süßes Vergeben im harmonischen Zusammenspiel auf beiden Saiten darstellte. Die Dame, welcher die Composition galt, hatte sie verstanden und belohnte den Künstler mit süßen Liebesblicken; die Fürstin Elisa Bacciochi aber warf zufällig, indem sie den Künstler für seine Leistung lobte, die Worte hin: „da Sie auf 2 Saiten so etwas Schönes geleistet haben, würden Sie auch wohl im Stande seyn, auf einer Saite Etwas hören zu lassen?" — Diesen Wink faßte P. auf, schrieb eine Sonate für die G-Saite, welche er Napoleon nannte, und erregte durch dieses Stück das höchste Erstaunen. Von der Zeit an faßte er eine Vorliebe für die G-Saite und suchte derselben allen nur ersinnlichen Vortheil abzugewinnen. Somit ver-

dankt man die Ausbildung des Violinspiels nach dieser ganz eigenthümlichen Richtung der eben erzählten Anekdote. — Von 1828 an ist P's Lebensgeschichte eine so öffentliche geworden, daß wir hier mit wenigen Worten darüber hinweggehen können, bis auf die Hervorhebung einiger interessanten Begebenheiten. Er bereiste alle großen Städte Deutschlands, zog dann nach Frankreich, wo er in Paris ein beispielloses Aufsehen erregte, und begab sich von dort nach England. Auch hier in England war sein Auftreten mit einem unerhörten Glück begleitet, und das Mystische seiner ganzen Erscheinung rief aufs Neue manch wunderliches Histörchen ins Leben. Das Erste, was die Engländer ihm Schuld gaben, war eine unbezwingliche Leidenschaft für das zweite Geschlecht, u. gestützt darauf wurden aus seiner Jugendzeit wieder mancherlei Vorgänge muthmaßlicher Weise aufgedeckt, die von andern Seiten wieder das Wunderbare an ihm enträthseln sollten. Wir wissen, wie Wenig an allen den Geschichten wahr ist; indeß seine Abreise aus London (1834) in Gesellschaft eines jungen Mädchens schien alle Zweifel an der Wahrheit jener Mährchen wieder zu zerstreuen. Wie ein Triumphgeschrei tönte es durch ganz Europa, P. habe ein junges Mädchen aus London entführt, und nun seyen die Mackel seines Charakters doch sicherlich erwiesen und alle früheren Sagen doch wenigstens mehr als wahrscheinlich. Das ganze Ereigniß wollten die Zeitungen aus dem Munde des Vaters von dem entführten Mädchen, eines Hrn. Watson, selbst wissen. Hr. Watson, hieß es, habe immer das Nöthige für P's Concerte besorgt, sey deshalb auch nebst seiner Gattin mit P. nach Paris, Brüssel ꝛc. gereist, und habe denselben in Tagen der Krankheit sorglich gepflegt, da P. in London in Watson's Hause wohnte. Als aber P. zuletzt London verlassen habe, sey kurz darauf auch Watsons 16jährige Tochter verschwunden gewesen. Der Vater sucht und findet sie nicht; endlich aber erfährt er, daß P. sich habe nach Boulogne sur Mer überschiffen lassen. Watson sogleich nach, trifft den Erschrockenen und wendet sich an den englischen Consul, der ihm sehr behülflich ist. Er begiebt sich mit der Polizei in das Zollhaus, seine Tochter kommt an, wird aber statt vom Geliebten vom erzürnten Vater in die Arme genommen. P's Bedienter sucht zwar sein Möglichstes für seinen Herrn zu thun, aber vergebens. Das gute Kind bereut ihre Schifffahrt und behauptet, sie habe es aus Liebe zu ihrem Vater gethan, indem P. ihr versprochen habe, sobald sie auf festem Lande seyn werde, sie mit einer Mitgift von 4000 Pfd. gesetzlich zu heirathen. Das Märchenhafte sieht man der Geschichte gleich an, doch war manche Begebenheit darin zu factisch, als daß nicht bei den nur Halbunterrichteten das Ganze hätte Glauben finden sollen. P. machte daher den eigentlichen Vorgang der Sache in französischen Zeitungen selbst umständlich bekannt, und bald lernen wir ihn, neben der Rettung seiner Ehre, auch noch von einer andern interessanten und achtungswerthen Seite kennen. „Ich würde mich, sagt P. in dieser Bekanntmachung, über die angeschuldigte Entführung nicht wenig gewundert haben, wäre ich es nicht schon lange gewohnt, auf meinen Reisen von der niedrigsten Verleumdung als Accompagnement der Beifallsbezeugungen begleitet zu sehen.“ Und dann beschuldigt er öffentlich Watson grober Vergehungen gegen seine Frau, die er nicht bei sich habe, sondern eine Miß W., welche nun mit dem Vater gemeinschaftlich die 18jährige Tochter mißhandeln. Liederlichkeit habe Watson zu Grunde gerichtet, ehe Paganini sich seiner angenommen, mit 45 Pfd. aus dem Schuldthurme frei gekauft, und ein Concert zum Besten seiner Tochter veranstaltet habe, das 120 Pfd reinen Gewinn getragen. Diese Tochter sey nämlich eine talentvolle Sängerin, die bisher nur durch den Vortrag von Volksliedern

sich bemerklich gemacht habe, und durch seine (P's) Hülfe habe die Lage derselben verbessert, wie ihr Talent mehr ausgebildet werden sollen, und mit ihm sey sie gegangen nicht aus Grund einer Liebschaft, sondern müde der vielen Quälereien im väterlichen Hause, wo sie, zur gröbsten Arbeit von einer Concubine gezwungen, nothwendig bei einem Manne habe Schutz suchen müssen, der allein ihr die Aussicht einer bessern Zukunft habe eröffnen können und wirklich auch eröffnet. Hätte er (P.) nur im Entferntesten den Gedanken gehabt, das Mädchen zu entführen, so hätte er in der Zeit, wo ihr Vater noch im Schuldthurme saß, die beste Gelegenheit dazu gehabt, u. s. w. „Ich erkläre laut — schließt er seine Anzeige — daß mein Betragen untadelig, meine Absichten rechtschaffen, uneigennützig und den Begriffen von Moral und Religion, welche den Unterdrückten Schutz und Hülfe zu gewähren vorschreiben, entsprechend gewesen sind. In Allem, was in Hinsicht auf dieses junge Mädchen vorgegangen ist, trübt auch nicht ein Gedanke mein Gewissen ꝛc." Auf diese kräftige Zurückweisung jeder Anschuldigung einer bösen Absicht bei der ganzen Sache verlautete von Seite der ersten Ankläger keine Sylbe, und wer sollte es nun noch wagen, Zweifel in P's Aussage zu setzen? Und wir erzählen den ganzen sauberen Vorgang hier deshalb so umständlich, um den Mann für die Folgezeit vor einer unverdienten, bösen Nachrede, vor einem Brandmarke seines Charakters zu bewahren, dessen Andenken sicher sich durch die ganze Geschichte unserer Kunst hin erhalten wird, und der in jeder Beziehung in ihr als ein erstaunungswürdiger Heros dasteht. Durch Frankreich nun schnell nach Italien zurückgekehrt, kaufte P. sich bei Parma 1834 die Villa Gajona, gab dann am 14ten November dieses Jahrs in Parma ein Concert zum Besten der Armen, wie er schon früher gethan hatte und auch später noch öfters, z. B. gleich ein Paar Wochen darauf in Piacenza, that, und ging dann wieder auf Reisen, jedoch nur innerhalb der Gränzen seines Vaterlandes, die er auch — wie wir aus guter Quelle versichern können — eben in Folge jenes öffentlichen Entführungsprocesses so bald nicht wieder überschreiten wird. P. soll eine wahre Antipathie gegen alles weitere Reisen dadurch bekommen haben, nicht — wie Andere wohl schon sagten — weil er nun des Geldes genug eingesackt hat. In Genua, seiner Geburtsstadt, hielt er sich jetzt mehrere Monate auf. Die Cholera hauste im Sommer 1835 dort, und er gab somit kein Concert. Diese Ruhe brachte wieder das Gerücht zu Wege, er sey in Genua an der Cholera gestorben. Von einem seiner Feinde oder Neider erschien im Journal des Debats vom 14ten September 1835 sogar eine förmliche, ihn natürlich aber wenig ehrende Nekrologie, während P. doch gerade in den Tagen in Mailand ziemlich gesund und vergnügt lebte. Zum Intendanten ihres Theaters ernannte ihn die Herzogin von Parma im Anfange des Jahres 1836. — Das sind ungefähr die hauptsächlichsten Data aus dem Leben dieses großen, merkwürdigen Mannes. Wir können indeß den Artikel nicht schließen, ohne nun zugleich auch eine Skizze der Persönlichkeit, des Spiels und des sowohl künstlerischen als moralischen Charakters desselben zu geben, wie sich uns diese letztere nämlich theils aus vielfältigen Urtheilen Anderer, theils aus eigenem Umgange gestaltet hat. Paganini ist hager, seine Gesichtsfarbe ist bleich, seine Züge aber sind scharf markirt; das Auge glüht in einem dunkeln, wiewohl schon etwas erloschenem Feuer, die Augbraunen sind finster, die Stirn ist hoch, von schwarzem, langlockigem Haar umwallt, die Nase römisch gebogen. Um die Lippen schwebt ein seltsames Lächeln, welches bisweilen etwas unheimlich Dämonisches hat, im Ganzen aber doch und vorzüglich in der Nähe betrachtet sehr gutmüthig erscheint. Doch läßt sich nicht leugnen,

daß das ganze Auftreten P's, die hagere Gestalt, das bleiche Gesicht, der leise Gang, das seltsame äußere Wesen einen äußerst auffallenden Eindruck machen muß, noch bevor man einen Begriff von seiner Kunst erhalten hat. Ehe er die Violine berührt, erscheint er so gebrechlich, so erschöpft und hinfällig, daß man glauben sollte, er würde, unfähig sich auf den Füßen zu halten, kraftlos zusammensinken. Aber sobald sein Bogen die Saiten berührt, durchzuckt ihn gleichsam ein elektrischer Funke und durchdringt ihn mit neuen Lebenskräften. Die schlaffen Muskeln bekommen eine unglaubliche Spannkraft, er führt den Bogen mit einer unbegreiflichen Schnelligkeit und Kühnheit, ja bisweilen in so energischen Strichen, daß er die Luft wie mit einem Schwerdte zu theilen scheint. Dabei setzen die Finger der linken Hand mit eherner Festigkeit auf das Griffbrett auf, — kurz ein neues Feuer des Prometheus durchflammt ihn mit wunderbarer Kraft. Doch werden diese Momente der Abspannung wie der begeisterte Zustand der Pythia theuer durch eine nachfolgende Erschöpfung erkauft, die dem Künstler selten gestattet, ein ganzes Concert in einem Guß zu spielen. Nach dem ersten Allegro bedarf er gewöhnlich der Ruhe, und am Schluß eines Concertabends ist er vollends erschöpft. Sein Spiel selbst ist dem, der es nicht gehört, kaum zu schildern. Die Mechanik des Instrumentes beherrscht er in einem solchen Grade, wie vor ihm noch nie ein Virtuose. Was alle anderen Künstler als den höchsten Triumph ihrer Fertigkeit betrachten, ist für ihn nur der ebene Boden, auf welchem er sich fortwährend bewegt. Wenn man daher die Leistungen jener als die Durchschnittshöhe des Gebirges betrachten kann, zu der sie sich über die Ebenen der Gewöhnlichkeit erhoben haben, so ragt P. von diesem Gebirgskamm noch als eine einzelne wunderbare Kuppel bis in die Wolken empor, wo das Maaß seiner Höhe dem irdischen Blicke entschwindet. So werden die höchsten Gipfel ringsum ihn her die Basis, auf welcher er erst anfängt, sich in freien Regionen seiner einzelnen Selbstständigkeit zu erheben. Doch ist es nicht diese Vollkommenheit der Mechanik allein, welche ihm seine zauberische Herrschaft über das Instrument sichert, sondern in ihm wandelt ein künstlerischer Geist, der, in die tiefsten Geheimnisse des Schönen eingedrungen, uns eine romantische Zauberwelt verschließt. Wir sagen absichtlich eine romantische, weil in der That P's Spiel wesentlich diesen Charakter hat, und, wenn ihm ein Vorwurf gemacht werden sollte, es allein der seyn könnte, daß er, wie man sich gewöhnlich auszudrücken pflegt, keinen reinen Styl hat, aber nicht, daß er ein „Charlatan" ist, wie Sievers sich in der Cäcilia plumper Weise ausdrückt. In Wahrheit: es ist merkwürdig zu hören, wie ein Mann wie Sievers, der doch nicht der letzte ist und seyn will unter unseren musikalischen Kunstkennern und Kunstrichtern, über einen Meister wie P. urtheilt. Nachdem er ihn ausdrücklich einen „Charlatan" genannt hat, fährt er in der Cäcilia Bd. 7. pag. 250 weiter fort: „Seine (P's) lange, hagere Gestalt, sein prosaisch-regelmäßiges Gesicht, seine langen, auf die Schultern herabhängenden Haare, alles dieses zeigt den gesetzten, eingebürgerten und seinen weltlichen Vortheil vor Augen habenden Mann an: er verspürt nicht den Genie-, sondern nur den Beutelkrampf. Daher geht er nicht aufs Eis, höchstens setzt er nur einen Fuß darauf, zieht ihn aber zurück, sobald er bemerkt, daß es brechen könnte. So ist P. weder in der wahren Kunst, noch in der Charlatanerie so sublim als Boucher; ja Einiges läßt sich sogar ganz vernünftig finden, wie z. B. seine Militärsonate auf der G-Saite. Kraft ist auch da, aber die graziösen Schnörkel kommen unverständlich, ohne Intention und oft schülerhaft heraus. Boucher'n fehlt zum Geiger Nichts, als daß er ein Charlatan ist, P. zum Charlatan Nichts als

daß er ein Geiger ist. P. (Bd. 11. pag. 255.) ist eine Silhuette von Boucher. In dieser Tollheit ist Manier; solche fehlt aber in der Paganinischen. Sein Spiel auf der G-Saite verräth Fleiß, läßt aber, ich möchte sagen, den letzten Ruck zu wünschen übrig; desgleichen seine Octaven, welche er materiell besser macht als alle übrigen Geiger; doch fehlt auch hier die letzte Feile. Ja er macht sogar Octaventriller; sie gerathen aber nicht immer. Mit einem Worte: P. ist nichts Ganzes, weder in der ernsten noch in der barocken Manier. Er befriedigt von keiner Seite, denn auf keiner Seite ist Vollendung. Er ist sein eigener Schüler geblieben," u. s. w. Wer Paganini gehört hat und nur einigermaßen Kenntnisse von der Kunst besitzt, wird den Gehalt dieses Sieversschen Urtheils, das indeß manchen Nachschwätzer gefunden hat, genügend zu schätzen wissen. Auch hat das Publikum längst darüber entschieden. Sievers schrieb es vor P's Reise nach Deutschland aus Rom hieher; wir geben uns aber dreist dem Glauben hin, daß Gottfried Weber, nachdem er selbst P. gehört hatte, bereut haben wird, Solches in seiner Zeitschrift haben abdrucken zu lassen. Gleichwohl wollen wir in Absicht einer Widerlegung noch tiefer darauf eingehen. Zuerst scheint die Forderung eines reinen Styls, einer bestimmten Manier in P's Spiel, wenn man die Natur dieses Künstlers im Ganzen betrachtet, ebenso unzulässig, als wenn man Jean Paul zum Vorwurf machen wollte, daß er nicht in Göthes gereinigtem, feinem Styl geschrieben hat. Jeder, dem die Kunst nicht ein äußerlich erworbenes Gut ist, muß seine innerste Individualitat in derselben ausprägen; nur nachbildenden Talenten, aber nicht selbstständigen Genieen ist daher der Weg vorzuschreiben, den sie nach ästhetischen Principien zu wandeln haben. Leben und Kunst üben eine rückwirkende Kraft auf einander aus, und in einem sehr hohen Grade ist dies bei P. der Fall. Sein Charakter, den wir nun gegen obige Angriffe näher zu beheiligen haben, ist der Schlüssel zu den Geheimnissen seiner Kunst, und diese erklärt uns allein die Widersprüche und Seltsamkeiten seiner Individualität auf eine genügende Weise. Man darf sagen, daß die entschiedenen Brüche der Functionen des Geistes wie des Gemüthes bei ihm alle in dem Generalnenner der Musik aufgehen. Selbst stärkere Leidenschaften, die ihn beherrschen, wie z. B. das Hazardspiel und jene italienische Art sinnig-geistiger Liebe sind zuletzt doch von geheimen Banden der Musik umsponnen und bleiben dieser gehorsam. Ohne eine so sein ganzes geistiges System durchdringende Gewalt dieser Kunst wäre es absolut unmöglich zu nennen, daß er sie in einem solchen Grade beherrschen oder vielmehr sich mit ihr identificiren konnte. Sie aber besitzt sein Innerstes auch so ganz, daß sie ihn fast von allen übrigen Erscheinungen des Lebens gänzlich abzieht und ihm die Empfänglichkeit dafür in einem Grade raubt, der nur bei solchen Menschen eintreten kann, die mit entschiedenster Nothwendigkeit einer einzigen Richtung folgen. Dadurch werden solche Individuen Fremdlinge in den gewöhnlichsten Verhältnissen des geselligen Zustandes; wie sie selbst Ausnahmen von dem allgemeinen Gesetze sind, so verlieren sie auch die Kraft und Fähigkeit, sich den allgemeinen Bestimmungen unterzuordnen. Und, tiefer gefaßt, haben diejenigen, welchen nach einer mittleren Durchschnittshöhe praktische Fähigkeiten und Eigenschaften gegeben sind, auch kein Recht an jenen abgesonderten Erscheinungen. Der Gebildete sollte wenigstens so denken und die Erfahrung zu Hülfe nehmen, die ihm lehren muß, daß jeder außerordentliche Genius, er sey Feldherr oder Künstler, Staatsmann oder Dichter, sich die Gesetze seines Wirkens selbst giebt und überall die Schranken durchbricht und überschreitet, welche für das gemeine Bedürfniß gezogen sind. Freilich finden dabei stets Conflicte statt, welche beide

Theile nicht selten empfindlich verletzen. Wer in P. den Geschäftsmann, den Gatten, den Vater, den Freund suchen wollte, würde sich stets in ihm irren, obschon er ein tiefes Gefühl für die Letztgenannten schönen Verhältnisse in sich birgt, denn im Leben kommt es auf eine praktische Ausführung tausend einzelner Pflichten an, um die Idee eines Verhältnisses, die in dem Künstler oft lebendiger lebt, als in dem aus gewöhnlicherem Stoff Geformten, zu verwirklichen. Daher können wir bis zur Stunde auch die Ernennung P's zu einem Theater-Intendanten nicht billigen, ja seine Annahme derselben noch nicht begreifen, wenn dieselbe nämlich mehr als eine bloße Förmlichkeit ist, die den Künstler nur an einen bestimmten Ort fesseln sollte. Aus diesem Standpunkte ist nun auch der dem Künstler vorgeworfene Geiz, der „Beutelkrampf," zu betrachten. Wir möchten fast geradezu behaupten, P. ist nicht habsüchtig, sondern zeigt sich auch in dieser Beziehung nur als ein völliger Fremdling in dem, was die Welt an allgemeinen Bestimmungen das Schickliche und Anständige in Beziehung auf Geldverhältnisse angenommen hat. Zwar wird man uns tausend Beispiele entgegen halten, die von dieser nicht rühmlichen Eigenschaft des Künstlers zeugen sollen; allein für uns würden sie nur dann Beweiskraft haben, wenn sie eben nicht von Paganini, sondern von einem gewöhnlichen Menschen berichtet würden. Auch könnten wir eben so viele Züge anführen, die gerade für uns, ja selbst für die Verschwendung des Mannes beweislich sprechen. Wer, wie P., Tausende auf der Pharaobank wagt, so daß er sich trotz dem leicht gewonnenen Gelde dennoch häufig in der drückendsten Verlegenheit befand; wer, wie er, gar kein Maaß des Geldes kannte, wo seine Leidenschaft für ein weibliches Wesen im Spiel war; wer es, gleich ihm, in der Hand hat, durch Anstrengung einer einzigen Stunde so reiche goldene Früchte zu schütteln, und dennoch im künstlerischen Eigenwillen oft Monate lang den Zauberstab, mit dem er die Schätze hebt, nicht einmal berührt; wer, wie er, für Arme arbeiten, für sich selbst aber Wochen lang auf der Rastbank liegen, Schwelger, ohne Dank zu wissen, aus dem Kerker kaufen, und noch viele dergleichen Dinge mehr kann, — ist gewiß nicht geizig, nicht habsüchtig, hat gewiß keinen „Beutelkrampf," und wenn man ihn auch tausend- und aber tausend mal um eines einzigen Kreuzers willen erbittert und erzürnt sah, und trotz allen Bitten kein Freibillet von ihm erhalten konnte. Was dieses Alles beweist, ist, daß er im Einnehmen und Ausgeben des Geldes ein eben so großer Fremdling ist als in allen anderen nichtkünstlerischen Beschäftigungen des Lebens. Die schlagendste Ueberzeugung hiervon konnte man gewinnen, wenn man Gelegenheit hatte, zu sehen, wie er seine ungeheuren Einnahmen verwaltete. Ohne die Hülfe solcher Personen, die sein Talent ihm zu aufrichtigen Freunden gemacht hatte, würde er Alles eben so ungeschickt eingebüßt haben, als er es leichtfertig gewann, denn eine solche Mischung von Argwohn und Hülflosigkeit bei der Abwehr von Veruntreuung läßt sich kaum denken. Endlich berechne man, wie gering die Vortheile sind, welche P. aus seinem Talent zieht, gegen diejenigen, die ein wirklich habsüchtiger und in Geldangelegenheiten gewandter Mensch daraus zu ziehen vermöchte. Man könnte ihm, falls es möglich wäre, sein Talent in Dienst zu nehmen, getrost die Hälfte über seine Durchschnittseinnahmen (und das ist viel), die er seit 1828 gehabt hat, geben und würde dennoch in den nächsten 5 Jahren, obgleich er nun bereits fast in allen größeren Städten Europa's gespielt hat, einen ungeheuren Gewinn von ihm ziehen, selbst wenn man nur ganz mäßige Ansprüche an seine consequente Thätigkeit machte. So viel über diesen außerordentlichen Mann, der so unzählige Federn in Bewegung gesetzt hat, weil fast jeder Denkende das Be-

dürfniß fühlte, das Wunder seiner Erscheinung zu erklären, oder es uns doch wenigstens durch nähere Bekanntschaft vertrauter und somit begreiflicher zu machen. Von erschienenen Flugschriften dieser Art nennen wir außer den oben erwähnten nur die von dem Professor Schütz und von Georg Harrys, der eine Zeitlang sein Reisebegleiter war. Auch Rellstab schrieb in mehreren Zeitschriften viel Interessantes über ihn. — Was nun zum Schluß P's von ganz Europa so sehr bewundertes Spiel in rein praktischer Hinsicht noch betrifft, so ist sein nächstes Verdienst eine ungemeine Erweiterung der mechanischen Handgriffe auf der Violine. Häufig spielt er mit ungestimmten Saiten, und so kann er 3-, ja oft 4stimmige Sätze ausführen und dabei das Pizzicato mit dem Gebrauch des Bogens vermischen. Das Flageolet hat er, indem er es auch zu Doppelgriffen benutzt, bis zu einer unglaublichen Vollkommenheit ausgebildet. Capellmeister Guhr in Frankfurt hat das Ungewöhnliche und Außerordentliche des Paganinischen Violinspiels in einem eigenen Werke zu enträthseln und erklären gesucht. Vergl. den Art. Guhr. Auf seine Virtuosität auf der Guitarre legt Paganini keinen großen Werth; er nennt das Instrument eines Künstlers unwürdig, wie er denn auch von seinen eigenen Kunststückchen auf der Violine, wie z. B. das Nachahmen von Thierstimmen, das Spielen mit umgekehrtem Bogen, nur einen scherzhaften Gebrauch macht, und selbst nur im Scherze, ja oft spöttelnd darüber spricht. Nichts hat ihn je mehr Lachen gemacht, als wenn Jemand aus diesen Kunststückchen seine künstlerische Größe herausdemonstriren wollte. — Als Componist steht P. ebenfalls sehr hoch: er ist erfindungsreich, ja genial und beherrscht das Wissenschaftliche der Kunst vollständig; doch denkt er hauptsächlich nur in Beziehung auf sein Instrument; auch nimmt er nicht selten barocke Wendungen, die mit der abweichenden Eigenheit seiner Natur überhaupt im Zusammenhange stehen. Wir kennen keinen jetzt lebenden Violinvirtuosen, dem er nicht als Componist für sein Instrument an die Seite gestellt werden dürfte. Leider sind aber bis jetzt von seinen Werken nur sehr wenige im Stich erschienen, da er dieselben mit großer Geheimnißkrämerei verbirgt; indessen ist der Verlust dadurch auch nur ein scheinbarer, da außer ihm schwerlich mehr denn höchstens einige Violinspieler dieselben ausführen können werden. Uebrigens muß man auch nicht alle Compositionen, die unter dem Namen Paganini existiren, als von ihm wirklich herrührend betrachten. Manches ist ihm um leicht begreiflicher Absicht willen untergeschoben worden. Im Herbst 1835 machte er daher auch selbst in Mailändischen Zeitungen bekannt, daß alle im Auslande, namentlich zu Leipzig, unter seinem Namen herausgekommenen Compositionen apokryphisch seyen, da er bis dahin Nichts von sich habe drucken lassen, als 24 Capprici für die Violine, 6 Sonaten für Violine und Guitarre, und 6 Quartette für Violine, Viola, Guitarre und Violoncell, nächstens aber alle seine Werke öffentlich im Druck bekannt machen werde. Diesem Versprechen ist er indessen bis zu dem heutigen Tage unsers Wissens noch nicht nachgekommen. — Die sehr ähnliche Medaille Paganini's, welche Pacini 1835 veröffentlichte, ist um 6 Franken in Paris viel gekauft worden. st.

Pagin, (Vorname?), einer der vorzüglichsten französischen Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, geb. um 1730, war ein Schüler von Tartini, und galt für den vortrefflichsten Spieler, der aus dieses, seiner Zeit großen Meisters Schule hervorgegangen war. Paris, wo er lebte, konnte ihn nicht genug bewundern; als er einmal aber auch im Concert spirit. in italienischem Geschmacke spielen wollte, ward er ausgezischt, und dieses schmerzliche Geschick bewog ihn, von Stund an die Musik als eigentlichen

Beruf niederzulegen. Er spielte nie mehr öffentlich, sondern trat bei dem Grafen Clermont in Hausdienste, auf dessen Zureden er nur hie und da noch, für sich oder in freundschaftlichen Cirkeln, sein Instrument anrührte. In einem der letzteren hörte ihn 1770 auch Burney, und dieser bricht in das größte Lob über in aus, das ein Engländer über einen Franzosen in Beziehung auf Kunst zu fällen im Stande ist. Daß außer den 6 Solo's, welche zu London von ihm gedruckt wurden, und welche schon Gerber anzeigt, noch andere seiner Compositionen öffentlich erschienen wären, ist uns nicht bekannt. Auch von seinem Tode hat man keine genaue Nachricht; wahrscheinlich lebte er noch bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts. 17.

Pagliardi, Giovanni Maria, geboren zu Florenz, war in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister des Großherzogs von Toskana, und ein angesehener Componist seiner Zeit. Zu Venedig, wo er sich vor seiner genannten Anstellung einige Zeit aufhielt, wurden mehrere Opern sehr beifällig von ihm aufgeführt, wie: „Caligula delirante" (1672), „Lisimaco" (1673), und „Numa Pompilio" (1674). Die erstgenannte ward auch an anderen Orten gegeben, u. findet sich selbst jetzt noch angeführt, wo von Beispielen der Kunstrichtung gegen Ende des 17ten Jahrhunderts die Rede ist. 6.

Pagni. Unter diesem Namen wird gewöhnlich ein ital. Violinvirtuos, Schüler von Tartini, aus dem vorigen Jahrhunderte angeführt; mehr als wahrscheinlich aber ist derselbe kein anderer als der Franzose Pagin (s. d.), der vielleicht einmal eine Reise nach Italien machte und hier einen italisirten Namen erhielt.

Pagnuzzi, P. Giuseppe Lorenzo, geboren zu Fabrino 1738, war Organist im Convente des heiligen Berges dell' Alvernia im Florentinischen Gebiete, auch Mitglied der filharmonischen Gesellschaft zu Bologna, und starb in seinem Kloster, wo er 30 Jahre lang seiner Kunst gelebt und als Professor der Musik, sowohl in praktischer als theoretischer Hinsicht, besonders aber als Orgelspieler einen hohen Rang unter den Musikgelehrten und verwandten Künstlern Italiens behauptet und in der That auch durch Unterricht und Beispiel recht segensreich gewirkt hatte, am 29sten Juni 1802.

Paisible, französischer Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, war geb. zu Paris 1745, u. stand in Diensten der Herzogin von Bourbon-Conti, daneben als erster Violinist im Concert spirit. Sein Lehrer im Violinspiele war der berühmte Gavinies gewesen. Ehe er in dessen Schule kam, hatte er übrigens schon einige Fortschritte auf seinem Instrumente gemacht; doch war sein Spiel im Ganzen noch roh und von den Kennern seiner Zeit kaum über die gewöhnlichste Mittelmäßigkeit erachtet. Binnen einem Jahre aber brachte er es unter Gavinies Leitung so weit, daß man ihn allgemein diesem Meister gleich stellte. Auf dessen Empfehlung erhielt er auch obige Stellen. Eine Reise durch Holland, Deutschland, Polen und Rußland, bis hinauf nach Petersburg, die er in den 70er Jahren machte, verbreitete seinen Ruf auch weit im Auslande. In allen größeren Städten der genannten Länder ließ er sich hören und stets mit vielem Beifalle. Auch durch eine außerordentlich schöne Körperbildung zeichnete er sich aus. In Petersburg, wo Lolli gerade in Diensten der Kaiserin stand, ward ihm durch mancherlei Cabalen jenes neidischen Nebenbuhlers das Spiel bei Hofe vereitelt; die Einnahme von 2 Concerten in der Stadt aber reichte kaum hin, die Kosten seines langen Aufenthalts dort zu decken, und gewohnt, gut zu leben, hatte er sich von seinen früheren Einnahmen Nichts erspart; und sah er sich des-

halb denn genöthigt, über die Zeit seines Urlaubs hinaus Dienste bei einem Grafen zu nehmen, mit dem er zurück nach Moskau reiste. Nach 2 Concerten, die er hier öffentlich veranstaltete, verließ er indeß auch diese Dienste wieder und ging abermals nach Petersburg. Durch Concerte und Unterricht hätte er hier recht wohl seinen Unterhalt sich verdienen können, denn sein Ruf als Virtuos war groß und allgemein anerkannt; allein der galante Franzose hatte gar zu viele u. kostspielige Bedürfnisse, fühlte sich auch wohl zu anstrengender und anhaltender Thätigkeit nicht sehr aufgelegt, und so gerieth er immer tiefer in Schulden, die endlich der Anlaß zu einem freiwilligen Tode wurden. Er erschoß sich in Petersburg 1781. In einem vorher von ihm geschriebenen Briefe, den man auf einem Tische in seiner Wohnung fand, sagte er seinen Freunden ein Lebewohl, und bat die anwesenden, sein Instrument und alle seine übrigen Habseligkeiten zu verkaufen, und den Erlös zur Bezahlung seiner 1700 Rubel Schulden anzuwenden. Es geschah, und der Ertrag war höher noch als diese Summe. Kurz vor seinem Tode hatte er noch 2 Violinconcerte mit 9stimmiger Begleitung nach Paris, 6 Violinquartette nach London, und 6 andere nach Paris an Musikalien-Verlagshandlungen geschickt, und sie wurden auch gedruckt, die Concerte noch bei seinen Lebzeiten, die Quartette aber erst nach seinem Tode. — Zu Anfang des vorigen, ja eigentlich noch zu Ende des 17ten Jahrhunderts blühete auch ein Flötist Namens Paisible. Derselbe war von Geburt ebenfalls ein Franzose, lebte aber, wenigstens die Zeit über, wo er als Künstler bekannt war, in London, und dort ist auch dasjenige seiner Werke, indeß schon 1680, gedruckt worden, das seinen Namen zuerst ins Ausland brachte und was noch das einzige von ihm vorhandene ist, nämlich: „Music Perform' d before her Majesty and the new King of Spain. Ouverture III." Andere und mehr Nachrichten über ihn finden sich nirgends aufgezeichnet.

Paisiello, Giovanni, geboren den 9ten Mai 1741 zu Tarent, und gestorben den 5ten Juni 1816 in Neapel, einer der fruchtbarsten Tonsetzer jener Zeitepoche. Die Rechtswissenschaft zum Berufsgeschäfte sich erwählend, machte er die Vorstudien im Jesuiter-Collegium seiner Vaterstadt, woselbst eben so wohl sein schöner Naturgesang, unterstützt von der reinsten, äußerst biegsamen Stimme, als sein bewundernswerthes Gedächtniß und das denkbar feinste Gehör großes Aufsehn erregten, u. den damals hochgefeierten Sänger Carlo Resta bestimmten, anfänglich jedoch blos insgeheim, dem lernbegierigen Schüler musikalischen Unterricht zu ertheilen. Dieser hatte aber einen also erfreulichen Fortgang, daß endlich auch die Eltern zur unbezweifelten Ueberzeugung gelangten, die Jurisprudenz sey schlechterdings nicht ihres 11jährigen Sohnes wahre Bestimmung, und ihn Behufs der vollständigen Ausbildung nach Neapel in das Conservatorium St. Onofrio brachten. Dort wurden der berühmte Durante und nach dessen Ableben Cotamacci und Abes seine Lehrer; er setzte während eines Decenniums mehrere Messen, Vespern, Oratorien, Intermezzo's u. dergl., welche auch außerhalb der Mauern des Instituts bekannt wurden, und dem 24jährigen Jünglinge unmittelbar nach seiner Entlassung den ehrenvollen Auftrag zweier Operncompositionen für Bologna verschafften. Solche waren: „la Pupilla" und „il mondo a rovescio". Der diesen Erstlingen reichlich gezollte Beifall hatte erneuerte Bestellungen zur Folge, nämlich für Modena: „la Madama umorista", „Demetrio" und „Artaserse"; für Parma: „il Virtuoso ridicolo", „il Negligente" und „il bagni d'Abano"; für Venedig: „il Ciarlone", „l'amore in ballo" und „i pescatori"; für Rom: „il Marchese Tulipano", „le due Contesse", „la Frascatana", „il disfatto di Dario"; für Neapel: „l'idolo Cinese", „Antigono",

„Olympiade", „Pirro", „Fedra", Ginnone Lucina" ꝛc. Ungeachtet der jugendliche Tonmeister mit Piccini, einem gewaltigen Nebenbuhler, zu kämpfen hatte, so behauptete er sich dennoch unüberwunden in den Schranken; sein Melodienreichthum, eine drastisch-komische Kraft, das zweckmäßige Einwirken des Orchesters, durch geschmackvolle Benützung der damals noch sehr vernachlässigten Blasinstrumente verschönt, die hinreißenden Effecte der bisher ungekannten vielstimmigen Finale's in den ernsthaften Opern, Alles zusammen vereint verschaffte seinen Werken einen ganz eigenthümlichen Reiz, und des Autors Name blieb auch bald dem Auslande nicht mehr unbekannt. Paris, London, Wien und Petersburg huldigten seinem Talent; P. aber folgte vorerst der splendiden Einladung der großen Katharina, in deren Dienste er 1770 als Galuppi's Nachfolger trat und 9 Jahre hindurch die größte Auszeichnung u. eine wahrhaft Kaiserliche Belohnung genoß. Unter die zahlreichen für die Kais. Hofbühne gesetzten Opern gehören: „la serva padrona"; „i filosofi imaginari"; „il Barbiere de Seviglia"; „l'amor contrastato"; „l'Innocente fortunato"; „la grotta di Trofonio" und „il matrimonio inaspettato". Auf der Heimkehr schrieb P. in Warschau nach dem Wunsche des Königs von Polen ein Te Deum laudamus und das Oratorium „la Passione di GesuChristo"; verweilte alsdann längere Zeit in Wien, wo er für Kaiser Joseph II. 12 Sinfonien (vielleicht Ouverturen?) u. die meisterhafte Opera buffa „il Rè Teodoro in Venezia" componirte, welche ihm als Gnadengeschenk eine goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Pracht-Tabatiere, 1000 Stück blanke Kremnitzer enthaltend, einbrachte. Bezüglich dieses zur ausgebreitetsten Celebrität gelangten Tonwerkes mag hier eine wenig bekannte, doch notorisch verbürgte Thatsache eingeschaltet werden. Als nämlich der unvergeßliche Kaiser Joseph, dieser wahre pater patriae, unter dem schlichten Incognito eines Grafen von Falkenstein seine Erbstaaten u. deren trans-rhenanische u. alpinische Nachbarländer bereiste, traf er zufälliger Weise zum öftern in mehreren Hauptstädten Italiens mit dem Könige von Schweden zusammen, der gleichzeitig ebenfalls pseudonimisch die große europäische Tour durchmachte. Die anspruchslose Simplicität des gekrönten römischen Königs contrastirte ganz gewaltig mit dem flitterhaften Nimbus, welchen Gustav allenthalben um sich zu verbreiten bemüht war, dem aber übrigens keineswegs der Vorwurf einer übertriebenen Freigebigkeit zur Last fiel, was die von Kotzebue nacherzählte Anekdote zur Genüge beweist, wie nämlich ein außerordentlich geschickter Improvisator für die abgelegten Proben seiner Kunstfertigkeit mit drei Zehnern honorirt wurde, welche dieser jedoch, aus beleidigtem Ehrgefühl, unverzüglich wieder dem antichambrirenden Kammerdiener verehrte, und zum Andenken noch folgendes flüchtig hingeworfene Epigramm mit in den Kauf gab: „Ecco il famoso Conte d'Haga (Gustav's Reisename), che tutto vede, poco intende, e niente paga!" Maria Theresia's erhabener Sohn, dessen volle, nur für Menschenwohl glühende Seele nichts mehr anwiderte als prahlende Eitelkeit, erlaubte sich nun eine kleine, unschädliche Persiflage. Er selbst gab dem Abbate Casti den Stoff zu der für Paisiello bestimmten Oper an; u. der geldarme, neugebackene und schon wieder flüchtig gewordene Beherrscher Corsika's, Freiherr von Neuhof, der bereits im Schuldenbuche seines Gastwirths so tief steckt, daß ihm nur das Vorgeben, dessen Eidam zu werden, eine momentane Galgenfrist verschafft, dieser Rè senza regni, e denari, welcher dennoch am Schlusse eine Schicksalsbeute seiner Gläubiger wird, mußte nichts desto weniger auf der Bühne prunkhaft costümirt erscheinen, wie wir ihn denn gleich in der Introduction, beim Dejeuner, in einem goldbrokadenen, mit schimmernden Ordensdecorationen übersäeten Morgenhabit erblicken, welches kostbare

Cabinetsstück auch der Schwiegervater in spe mit dem Ausruf: Oh che splendida Zimmarra! bewundernd anstaunt. Diese charakteristische Anspielung soll sich auf eine Lieblingsneigung des nordischen Monarchen beziehen, von dessen Haus-Garderobe sogar ebenfalls die Gesammtinsignien seiner Würden wiederstrahlten. Nach vorstehendem kurzem Absprung wollen wir nunmehr P. auf seinen Triumphzügen weiter begleiten. Nachdem er abermals die ersten vaterländischen Theater durch seine lieblichen Schöpfungen entzückt hatte, besuchte er 1792 Paris, wo ihm sein gefeierter Name die glänzendste Aufnahme erwarb. Leider mochte er aber auch dort mit Grundsätzen vertraut geworden seyn, welche nachtheilig auf seine Zukunft einwirkten, und auf des Meisters sonst so unbescholtenen Wandel einen entstellenden Schlagschatten warfen. Von König Ferdinand IV. zum Capellmeister ernannt, beschenkte er 10 Jahre hindurch Neapel mit den duftenden Südfrüchten seines Genius; die „Molinara“ und „Nina, la pazza per amore“ sind darunter und ein Gemeingut der Kunstwelt geworden. Als, durch die französische Invasion veranlaßt, der Königliche Hof nach Palermo überschiffte, blieb P. zurück. Ueber die ferneren Ergebnisse waltet ein mystisches Dunkel. Genug, P. verfiel nebst Piccini und Cimarosa, nach der Wiedereinsetzung der alten Regierung, in eine peinliche Untersuchung, sein Gehalt, 1200 Dukaten, ward suspendirt und, wie verlautet, nur die mächtigste Fürsprache rettete ihn aus langer Haft oder wohl gar von der Todesstrafe. Neuere politische Veränderungen träufelten nochmals Balsam auf die erlittenen Wunden. Frankreichs erster Consul verlangte, zur Concurrenz mit Cherubini, die vielbesprochene Trauer-Cantate zur Gedächtnißfeier des Generals Hoche und nebstdem ein großes Te Deum laudamus, welches auch am Osterfeste 1802 in der Cathedrale Notre-Dame durch 300 Musiker ausgeführt wurde. Gewissermaßen componirte Bonaparte an diesem Kirchenstücke selbst mit; er ließ nämlich, um die Zuhörer etwas aufzufrischen, gerade vor dem feierlichen Choral „Salvum fac populum tuum Domine“ von seinen Garderegiments-Bandisten unter Kanonendonner einen dröhnenden Siegesmarsch intoniren, was denn auch den completesten Schlag-Effekt hervorgebracht haben soll. Kurz nachher erschien P. persönlich in Paris, u. der nachmalige Kaiser, welcher nie seine überwiegende Vorliebe für den leichten italienischen Styl verleugnete, dem die tobende Schlacht, wenn die Erde erbebte, gerade wie die sanfteste Melodie erklang, und der sonderbar genug — wer erklärt den Widerspruch? — in der Musik alles Geräuschvolle haßte, Napoleon wurde sein wärmster Protector. P. erhielt die Stelle eines Capelldirectors mit dem damit verbundenen Gehalt von 36,000 Franken. Dem Lieblinge des Machthabers entstand auch, aus natürlichen Gründen, wenigstens anfänglich, keineswegs die Huldigung der Menge. Während einer Vorstellung der „Zingari in fiera“ überreichte ihm die Prima Donna Strinasacchi einen Lorbeerkranz; die neu componirte komische Oper „la modista raggiratrice“ fand rauschenden Applaus; aber sein letztes (148stes) Bühnenwerk „Proserpine“ ließ kalt, und nur des Mäcens öffentlich verlautbarter Beifall konnte als Entschädigung gelten. Da gewahrte denn der alternde Meister, daß sein Glücksrad allmählig ins Stocken gerathe, er suchte also seine Entlassung nach, u. ging 1804, mit dem Kreuz der Ehrenlegion geschmückt und einer jährlichen Pension von 1000 Franken nach Neapel zurück. Dort bezog er unter den Königen Joseph und Joachim 1800 Dukaten als Präsident des Conservatoriums, wurde Mitglied des französischen Instituts und mehrerer filharmonischen Gesellschaften, erhielt den Orden beider Sicilien, u. fristete, obwohl kränkelnd, dennoch durch streng normale Diät seine Tage bis in das 75ste Lebensjahr. Bei dem feierlichen Leichenbegängnisse

wurde ein von ihm selbst gesetztes Requiem abgesungen und in allen Theatern die „Nina“ aufgeführt; es war eine ächte National-Trauer, und das später errichtete Denkmal gereicht der Pietät seiner Landsleute gleichmäßig zur Ehre. Unter den an anderthalb Hundert gränzenden Opern sind, außer den bereits namhaft gemachten, vorzugsweise noch folgende, mitunter auch in Uebersetzungen, bekannt geworden: „Solimanno“; „Andromeda“; Montezuma“; „Didone“; „Alessandro nell' Indie“; „Demofoonte“; „le Nozze disturbate“; „le Trame per amore“; „Don Anchise Campanone“; „il Tamburo notturno“; „Discordia fortunata“; „la finta Giardiniera“; „Zamora“; „le gare generose“; „la Contadina di Spirito“; „Socrate immaginario“; „Dal finto al vero“; „il Duello“; „la Serva amante“; „l'Avaro deluso“; „i Visionari“; „Ruggero e Bradamante“; „la Lavandara astuta“; „l'Isola felice“, „gli Scherzi d'Amore e Fortuna“; l'Impressario in angoscia“; „Catone in Uttica“; „la finta Amante“; „i Matrimoni per fanatismo“; „la Cuffiara“; „il Conte di bell amore“; „il Genio poetico appagato“; „i Pretendenti delusi“; „Zenobia in Palmira“; le vanne Gelosie“; „il Fanatico in Berlina“; „il Calzolaro“; „i Schiavi per amore“; „l'Antiquario burlato“; „il Mondo nella Luna“; „i Giuochi d'Agrigento“; „Elfrida“; wovon Einzelnes theils in Clavierauszügen, theils in andern Arrangements gestochen ist; so wie auch: „Six Quatuors pour 2 Violons, Alte et Basse“; „a favour, italian Cantata“; „Raccolta di vavi Rondo's e Capricci, p. i. Clavic. e Viol.“; „Sinfonia, Nr. 14 e 22“; „Six Quatuors p. Flute, Violon, Alte e Basso“; „Chansons italien. et allem.“; Canzonetta: „Padrona, compatite“; Opern-Ouverturen ꝛc. P's Kirchen-Compositionen sollen bis zu einer fast unzählbaren Menge angewachsen seyn; ein vollständiges Verzeichniß derselben mangelt gänzlich. Ob ihm aber auch der wahre innere Beruf für diesen Zweig verliehen war, dürfte allerdings nicht unbedingt zu bejahen seyn, wenn man auch selbst den bekannten kunstrichterlichen Ausspruch über das oben berührte Passions-Oratorium: „I'y trouve toutes les passions, excepté celles de Jèsu Christ“ blos für ein witziges Wortspiel nehmen und gerade eben, statt baarer Münze, nicht höher stellen will als in die Rubrik gewöhnlicher, durch momentan glückliche Eingebung erzeugter Impromptu's, Bonmot's und Calembour's. 18.

Paita, Giovanni, in seiner Blüthezeit, d. h. ungefähr im zweiten und dritten Decennium des vorigen Jahrhunderts, gewöhnlich nur der König der Tenoristen genannt, weil man ihn damals für den ausgezeichnetsten Tenorsänger in ganz Italien hielt, war ein Genueser von Geburt, aber in Venedig erzogen und hier als Künstler berühmt geworden. Neben seiner Fertigkeit und seinem vorzüglichen Vortrage im Gesange spielte er auch sehr gut Clavier. Gegen 1736 kehrte er von Venedig in seine Vaterstadt zurück, und errichtete dort eine Singschule, die, gleich ihm, weltberühmt ward, und aus welcher nachgehends viele tüchtige Meister im Gesange hervorgingen. Sein Todesjahr können wir nicht mit Bestimmtheit angeben; aus der Zusammenstellung aller Nachrichten, welche man über ihn und seine Schule hie und da noch findet, ergiebt sich ungefähr, daß es noch vor die Mitte des vorigen Jahrhunderts fällt.

Paix, Jacob, einer der größten Organisten des 16ten Jahrhunderts, geb. 1556 zu Augsburg, wo sein Vater, Peter P., gestorben am 22sten Febr. 1567, Organist an der St. Annakirche war, starb zu Lauingen, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Das Jahr ist nicht genau bekannt. Unter den theoretischen und praktischen Werken, die er herausgab, ist das merkwürdigste das „Tabulaturbuch“, das 1583 erschien und eine Sammlung der besten Motetten von den berühmtesten

Componisten enthielt. Allgemein schätzte man es für eins der besten Bücher seiner Art. Gerber giebt in seinem neuen Tonkünstlerlexicon genaue Nachricht davon; wir gönnen einer solchen, als nicht zeitgemäß, hier ungerne den Raum. Sammlungen von Fugen ꝛc. gab er 1587 und 1588 heraus; einen Traktat „Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewährten Kirchen-Historien von der Musik ꝛc." 1589; „Missa Parodia Mutetae etc." 1587, und endlich Missae Helveta artificiosae et elegantes Fugae 2, 3, 4 et plur. vocum" 1590. Mehrere seiner gedruckten Sachen befinden sich noch auf der Münchner Bibliothek.

Paladini, 1) Jean Paul, ein berühmter Lauteniſt des 16ten Jahrhunderts, von dessen Werken sich auf der Bibliothek zu München noch befinden: Tabulature de Luth. Lyon 4. — 2) Antonio Francesco P., ebenfalls ein Lauteniſt des 16ten Jahrhunderts, aus Mailand gebürtig, lebte eine Zeitlang am französischen Hofe, und gab unter Anderem Sammlungen von Psalmen und geistlichen Liedern für die Laute heraus. — 3) Giuseppo P., in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister an mehreren Kirchen zu Mailand, seinem Geburtsorte, schrieb in der Zeit von 1728 bis 1743 eine große Anzahl von Oratorien, die aber sämmtlich schon vergessen worden sind.

Palalaika, s. Balalaika.

Paläomagadis, dasselbe Instrument, welches die Griechen gewöhnlicher Magadis (s. d.) nannten.

Palavicino (nach Anderen auch Pallavicini), Benedetto, geb. zu Cremona, blühete zur Zeit Palestrina's, um 1600, als Capellmeister des Herzogs von Mantua, und gehörte damals zu den fruchtbarsten Componisten. In Alvisius „Literarischem Cremona" pag. 455 wird er praeter laudem omnem praeclarissimus genannt. Besonders zeichnete er sich in der Madrigalen-Composition aus, und die vielen mehrstimmigen Werke dieser Art, welche er schrieb, haben als Meisterstücke ihrer Art bis auf die neuere Zeit noch gegolten. Sammlungen davon gab er in den Jahren von 1604 bis 1613 mehrere heraus. Acht- bis 16stimmige geistliche Lieder seiner Arbeit erschienen 1605. Ein Heft 5stimmiger Madrigalen vom Jahre 1591 liegt noch auf der Münchner Bibliothek.

Palazzesi, Mathilde, so lange das italienische Theater in Dresden existirte, erste Sängerin an demselben, jetzt (1837) wieder in Italien auf Reisen, ward 1806 zu Sinigaglia geboren, und größtentheils von Pietro Romani in Florenz gebildet. Kurze Zeit machte sie ihre Studien auch in Neapel. 1824 betrat sie zum ersten Male das Theater, und ihr Ruf verbreitete sich schnell. Sie glänzte zu Neapel, Mailand und Florenz. Durch Morlacchi kam sie gegen das Jahr 1828 nach Dresden. Hier war sie besonders um ihrer außerordentlichen Fertigkeit und ihres feurigen Vortrags willen mehrere Jahre der Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Ihr ganz in italienischer, d. h. sehr lebendiger, aber nicht immer angemessener Weise gehaltenes Spiel wollte weniger gefallen; indeß waren auch die Reisen, welche sie noch 1829 und 1830 von Dresden aus nach einigen größeren Städten Deutschlands machte, von dem glücklichsten Erfolge. 1832 kehrte sie in ihr Vaterland zurück. Die ersten Nachrichten, die wir von dort über sie erhielten, kamen wieder aus Mailand, wo sie aufs Neue Aufsehen erregte. Uebrigens scheint sie in neuerer Zeit ihr Glücksstern nicht mehr in dem alten gewohnten Glanze zu verfolgen, da die Theaterberichte von Cremona, Padua ꝛc., wo sie auftrat, nur noch beiläufig ihrer erwähnen, und durchaus nicht mehr mit dem Strome von erhebender Beredsamkeit, mit welchem sie sonst von denselben erfaßt wurde.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, insgemein aber auch nur Palestrina od. Pränestinus genannt, u. so sagen wir gleich von vorn herein: — der große Palestrina, der auch der Fürst der Musik genannt wird, war unfern Rom in dem Städtchen Palestrina, dem alten Präneste, wie Baini berichtet, in dem Jahre 1524 geboren. Baini's Angabe in dieser Hinsicht müssen wir wohl als die richtigere anerkennen, und so lassen wir alle Abweichung von dieser Angabe des Geburtsjahrs dieses großen Tonhelden weg. Im Jahre 1540, also in einem Alter von 16 Jahren, schickten ihn seine Eltern, da er besonders Anlagen zur Musik entwickelt hatte, um sich für diese damals sehr geschätzte und auch für sehr einträglich gehaltene Kunst auszubilden, nach Rom, wo eben damals noch besonders die fremden Musiker, Spanier, Franzosen und Niederländer, in großem Ansehn standen. Unter den Niederländern war vorzüglich Claudius Goudimel berühmt. Derselbe unterhielt eine Musikschule in Rom, aus welcher bereits damals schon manche wackere Musiker hervorgegangen waren, u. in diese Schule ward Palestrina geschickt. Burney, Gerber und Andere sind hierin zwar anderer Meinung; allein Baini, dessen Werk wir weiter unten speciell anführen, bemerkt ausdrücklich gegen dieselben, daß Goudimel, und nicht dell Mell, Vallerano oder noch ein Anderer, die Ehre und der Ruhm gebühre, Lehrer des großen P. gewesen zu seyn. 1551 ward dieser an der vom Pabst Julius II. gestifteten und nach ihm benannten Capelle, bei der Vaticanischen Basilica von Sanct Peter, als magister puerorum, dann als magister capellae angestellt. 1554 gab er sein erstes Werk heraus; es machte viel Aufsehn, erwarb ihm auch die Gunst des Pabstes Julius III. und mit dieser eine Stelle unter den Sängern der Päbstlichen Capelle. Er trat in diese ein, indem er zugleich die bisher inne gehabte Stelle eines Capellmeisters an S. Peter im Vatican aufgab. Sein hoher Gönner starb indeß schon wenige Monate später, und die Gunst des Nachfolgers auf dem heiligen Stuhle, des Pabstes Marcellus II., der unserm Pierluigi schon früher sehr gewogen gewesen war, konnte für diesen von keinem sonderlichen Erfolge seyn, da auch dieser Pabst schon nach einer Regierung von kaum 21 Tagen mit Tode abging, und der nun folgende Pabst, Paul IV., fand einen Anstoß daran, daß unter den Sängern der Päbstlichen Capelle einige sich befanden, welche nicht geistlichen Standes und sogar verehelicht waren. Unser Palestrina, der schon in seinen frühern Aemtern sich verheirathet hatte, ward daher noch in demselben Jahre (1555) mit einer spärlichen Pension aus der Capelle entlassen, u. wäre sicher mit seiner Familie der Dürftigkeit preisgegeben gewesen, hätte er nicht bald darauf den Ruf an die eben erledigte Stelle eines Capellmeisters an S. Giovanni im Lateran erhalten. Dies Amt war zwar mit einem nur geringen Gehalte dotirt, allein er nahm es freudig an und verwaltete es treulich, bis er 6 Jahre später (1561) die etwas einträglichere Stelle an S. Maria Maggiore erhielt. Während dieser Periode war er nicht unthätig, aber von seinen Compositionen erschien keine im Druck. An ein allgemeines Durchgreifen als Componist war also bis dahin noch nicht zu denken. Eins seiner Werke indeß, das er unter anderen für seine Kirche geschrieben hatte, die Improperia, welche am Charfreitag 1560 in derselben zum ersten Male aufgeführt wurde, machten einen so allgemeinen Eindruck, daß Pabst Pius IV. sich eine Abschrift davon ausbitten ließ, u. haben sich auch so sehr in ihrem Werthe durch alle Zeiten u. Epochen hindurch zu behaupten gewußt, daß sie bis zur Stunde noch alljährlich am Charfreitage in der Päbstlichen Capelle aufgeführt werden. Wer sie kennen lernen will, findet sie in der Sammlung der Charwochen-Musik der Päbstl. Capelle, welche Burney 1772 zu London und nachmals Kühnel zu Leipzig

drucken ließ. Nach jener Aufforderung vom Pabst Pius IV. überreichte P. demselben im Jahre 1562 auch eine 6stimmige Messe über ut re mi fa sol la, von welcher besonders das Crucifixus den Pabst und die Cardinäle hinriß. Auf dem Concilium zu Trient, welches sich, nach einer Vertagung von fast 10 Jahren, um eben diese Zeit (1562) wieder versammelt hatte, war indeß die für nöthig erachtete Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache gekommen. Man sehe den Art. Kirchenmusik. Die Väter fanden einen großen Anstoß an der Vermischung des Unheiligen und Frevelhaften mit der geistlichen Musik. Es war nämlich bis dahin noch immer der Mißbrauch im Schwunge, Messen über weltliche, nicht selten sehr frivole Lieder zu componiren. Diesem Umstande würde man übrigens wohl noch einige Zeit nachgesehen haben, da durch den künstlichen Contrapunkt der Stimmen das Lied selbst den Hörern stets sehr unverständlich blieb; allein die Musik, die Composition selbst, schien den ehrwürdigen Patres zu profan geworden zu seyn. In der That traf nur diese der schwerste Tadel. Man wollte die überkünstelten contrapunktischen Verschlingungen in den Canons und Fugen nicht mehr, eben weil die Texte dadurch dem Hörer zu unverständlich gemacht würden. Kurz, man wollte einfachere Musik, die das Wort nicht ganz unterdrücke, und daher nun auch bessere Texte. Das Verlangen war so stürmisch, daß die Figuralmusik fast ganz aus der Kirche verbannt worden wäre, hätten nicht einige Ablegaten eine Schutzrede dafür gehalten und Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten den Vätern mildernde Vorstellungen machen lassen. So begnügte man sich endlich damit, die Verfügungen wegen einer für nöthig erachteten Verbesserung der Kirchenmusik dem einstigen Schlusse des Concils vorzubehalten, und der Pabst ernannte zu dem Zwecke 1565 eine eigene Commission von 8 Cardinälen. Zu den Berathungen dieser wurden wieder 8 Mitglieder der Capelle gezogen. Man vereinigte sich vor Allem dahin, daß Messen und Motetten über weltliche Lieder, selbst über gemischte, nicht mehr sollten gesungen werden. Größere Schwierigkeit fand die Forderung der Cardinäle, daß die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt und deutlich müßten vernommen werden können. Die Sänger stellten dagegen vor, solche Verständlichkeit sey nicht immer zu erreichen; der Musik die Nachahmungen und Fugen nehmen, hieße sie ganz vernichten. Nach weitläuftigen Verhandlungen über diesen Punkt kam man endlich dahin überein, einmal eine Probe einfachen, edlen Styls zu veranstalten, und hierzu ward Palestrina erlesen, an dessen Improperien und genannte 6stimmige Messe die Cardinäle während der Verhandlungen oft erinnert hatten. P. schrieb nun, im Geiste der ihm geschehenen Aufgabe, 3 neue 6stimmige Messen. Sie wurden aufgeführt und die Aufgabe als gelöst betrachtet; insbesondere trug die dritte den Preis davon, welche dann auch bei der nächsten festlichen Gelegenheit in der Päbstlichen Capelle, in Gegenwart des Pabstes, der Cardinäle und vieler angesehenen Personen, aufgeführt wurde und allgemeines Entzücken erregte. Und diese Messe ist es, welche P. mit einigen anderen in einem Bande dem Könige von Spanien Philipp II. im Jahre 1567 unter dem Titel Missa Papae Marcelli dedicirte, unter welchem sie bis zur Stunde auch weltberühmt geblieben ist. P. legte ihr den Titel bei im dankbaren Andenken an seinen einstigen großen Gönner, den Pabst Marcellus II. Die bisher überlieferte Legende von der Entstehung dieser berühmten Messe, wie Pabst Marcellus 1555 beschlossen, die Musik aus der Kirche zu verbannen; wie Animuccia Se. Heiligkeit dahin vermocht, die Ausfertigung der Bulle so lange zu verschieben, bis Dieselben eine im wahren Kirchenstyle geschriebene Messe von dem jungen Componisten Palestrina gehört haben würde; wie es nun diesem gelungen, durch eine 6stimmige Messe

den Pabst mit der Kirchenmusik zu versöhnen und deren Retter zu werden, und wie diese Messe endlich von daher den Namen Missa Papae Marcelli erhalten habe, — ist nunmehr durch des vortrefflichen Baini sorgfältige historische und kritische Forschungen als gänzlich ungegründet erwiesen. Das Theilich bleibt immer ein dargethanes und unumstößliches historisches Factum, daß wenigstens der harmonischen Kirchenmusik in ihrer Entartung damals der Untergang drohte, und daß P. es war, welcher durch seine Compositionen die wegen der Reform des Kirchengesanges versammelten Richter überzeugte, daß die harmonisch contrapunktische Kunst, mit Verstand und Geschmack angewendet, sehr wohl geeignet sey, das Gemüth des Zuhörers zu erheben und die Andacht zu fördern, wodurch es ihm dann gelang, ihr eine bleibende Stelle in dem kirchlichen Ritus für ewige Zeiten zu erhalten; und dieses Factum auch ist es gerade, welches P. groß für alle Zeiten und als den größten Meister seiner Zeit unantastlich dastehen läßt, wie eine unüberwindliche Brustwehr ihn schützt gegen jeden leichtfertig oder ernstlich gewagten Angriff, und auch den kräftigsten unter ihnen mit doppelt zerschellender Schmach zurückweist. Um einen Beweis seiner Zufriedenheit ihm zu ertheilen, ernannte der Pabst nach jenem Ereignisse P. nun zum Compositor der Päbstlichen Capelle (nicht zum Capellmeister derselben, wie es an anderen Orten heißt, denn diese Stelle durfte nur ein Prälat von Rang bekleiden), als welcher er nun auch ein weit höheres Einkommen hatte. 1571, nach Animuccia's Tode, trat er wieder in das früher von ihm aufgegebene Amt eines Capellmeisters an S. Peter im Vatican, und um eben diese Zeit eröffnete er mit seinem Freunde Giov. Mar. Nanini zu Rom jene berühmte Musikschule, aus welcher so viele treffliche Tonsetzer hervorgingen, u. die später Nanini's Neffe und Schüler, Bernardino Nanini, fortsetzte, und deren Geist sich bis in die spätesten Zeiten, besonders in der Päbstl. Capelle erhalten hat. Das war sein letztes amtliches öffentliches Wirken. Er starb, nach einem meistentheils glücklich durchlebten und überaus thätigen 70jährigen Leben, 1594. Von seinen Werken gab sein Sohn, nach seinem Tode noch, eine bedeutende Anzahl in den Druck, und mehrere davon erschienen in verschiedentlichen Auflagen. Wir wollen hier ein summarisches Verzeichniß davon liefern, wenigstens so weit ihre Aechtheit bis jetzt verbürgt werden kann, und die noch ungedruckten besonders bezeichnen. Es sind: 2 Bücher 4stimmiger, 3 Bücher 5= bis 8stimmiger, 2 Bücher 5st., 1 Buch 4= bis 6st., und 2 Bücher 8= bis 12stimmiger Motetten (davon sind 3 Bücher noch ungedruckt); 1 Buch noch ungedruckter 4stimmiger Inni, 2 Bücher 5st. Offertorien; 2 Bücher 4stimmiger Lamentationen (wovon noch 1 ungedruckt); 1 ungedrucktes Buch 5= und 6=stimmiger Lamentationen; 1 Buch 4stimmiger und 2 ungedruckte Bücher 5- bis 8stimmiger Magnificaten; 2 Bücher 4stimmiger und noch 1 ungedrucktes Buch 6= bis 8stimmiger Litaneien; 2 Bücher 4stimmiger und 2 Bücher 5=stimmiger Madrigalen; 14 Bücher 4= bis 6stimmiger Messen (wovon noch 2 Bücher ungedruckt sind) und 1 Buch 8stimmiger Messen. Baini zeigte im Jahre 1824 an, daß er alle diese Werke in 36 Bänden herauszugeben gedenke. Es sollte uns innigst freuen, wenn das Unternehmen noch gelänge und vollendet würde. Ursprünglich erschienen die gedruckten Werke alle, wie es damals Sitte war, blos in Stimmen; von P's Verehrern jedoch ist Manches in Partitur gesetzt worden, und jeder Sammler alter u. classischer Musik setzt einen Stolz darein, P. in Partituren zeigen zu können, und wo irgend gut geleitete Singvereine bestehen, ist P's Musik, auch der Wirkung nach, nicht mehr unbekannt. Die Schriftsteller sind gewöhnlich unerschöpflich in Ausdrücken der Bewunderung u. des Lobes über ihn, u. selbst die sprechen

Kundigen mit der größten Bereitwilligkeit nach, welche nie eine Note von ihm sahen oder hörten. Wer ihn am besten kennt, aber auch kennen muß, ist Baini, und an diesem Manne hat er denn auch bis jetzt den würdigsten Biographen gefunden. Einen zweckmäßigen Auszug aus dessen Werke besorgte Winterfeld (Breslau 1832). Deutsch bearbeitet, mit Hinweglassung aller italienischen Weitläuftigkeit, hat Baini's Werk F. S. Kandler, der aber noch vor der Herausgabe starb, weshalb diese 1834 von dem würdigen und hierzu am besten geeigneten Kiesewetter besorgt wurde. Inniger aber wird Palestrina's Geist schwerlich von Jemanden aufgefaßt und dargestellt werden können als von Thibaut, in seiner anonym erschienenen Broschüre „Ueber Reinheit der Tonkunst" (Heidelberg 1825, 2te Aufl. 1826). Den eigentlichen Styl P's hat C. Chr. Fr. Krause in Göttingen treffend in folgender Stelle seiner „Darstellungen aus der Geschichte der Musik" beschrieben: „Was den eigenthümlichen Styl P's betrifft, so zeichnet ihn erhabene Großartigkeit und Strenge aus, so wie dagegen, ein Jahrhundert später, Leo die schöne, freie Anmuth der selbstständigen, mit der Harmonie frei vereinten Melodie in den Kirchenstyl einführte. In P's Werken findet sich meist reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatische Töne nur selten gemilderte Accordenfolge, im raschen Fortschreiten in entferntere Tonarten, deren Grundtöne in der diatonischen Scala liegen, nur seltener und dann bestimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonenaccordes, und überhaupt nur sparsamer, aber desto wirksamerer Gebrauch der Chromatik. Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Styl einen bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiste u. Gemüthe des Menschen tief begründete Kunstgattung. Daher kann auch der Sinn und die Erregbarkeit dafür auf Erden nie erlöschen; die größten u. tiefsten Kunstkenner der neueren und neuesten Musik sind die größten Verehrer des Palestrina-Styls, und so wie der einfache Choralgesang der Thomasschüler in Leipzig einem Mozart Thränen entlockte, so wird kein gefühlvolles Gemüth, kein kunstgebildeter Geist bei P's Tönen ungerührt bleiben." Die größten Tonsetzer bildeten sich auch von jeher meist durch das Studium der Werke von P., u. keiner, auch der angebetetste und eingebildetste, wird es bis zur Stunde verschmähen, ihnen, wo er nur in ihren Besitz gelangen kann, eine ungestörte Aufmerksamkeit zu schenken. Man würde sich indeß von P's Style keine richtige Vorstellung machen, wenn man glaubte, seine Werke seyen durchaus in jener einfachen Setzart geschrieben, welche in der Missa Papae Marcelli die Väter der Kirche mit der Figuralmusik aussöhnte; bemerkt doch Baini selbst, P. habe keine zweite mehr geliefert in diesem Style (non seppe ricalear le proprie sue orme). Ein Zögling der Niederländischen Schule hat P. diese auch in seinen besten Werken nie verleugnet, wohl aber deren Styl durch seinen Geist veredelt. Man findet bei ihm alle Abstufungen contrapunktischer Kunst: von der einfachsten Gattung, welche aus einer bloßen Accordenfolge (Note gegen Note) besteht; von jenem sog. stile familiare, von welchem schon Josquin eine Probe in einer seiner Messen hinterlassen hat, und theilweise schon frühe Beispiele bei den Italienern (Cost. Festa) und bei den gleichzeitigen Niederländischen Madrigalisten (Cyprian de Rore, Arcadelt u. A.), selbst bei den deutschen Componisten einer viel frühern Zeit (St. Mahu in den Lamentationen) vorgekommen waren, bis zu den künstlichsten Canons, wie sie nur je ein Niederländer ersonnen hatte. Aber selbst unter den Fesseln, welche er scheinbar sich anlegt, bewegt er sich mit einer Freiheit und Anmuth, die nirgends den Zwang wahrnehmen läßt; überall glüht — wie Burney sich ausdrückt — das Feuer des Genies trotz der beengenden Schranken des Canto fermo, des

Canons, der Fuge, der Umkehrung, und was sonst jeden Andern als ihn zu erkälten und zu versteinern vermöchte. Beispiele des einfachsten Styls sind seine mehrgenannten Improperia, zum Theil die Vesperpsalmen, die Litaneien und die Lamentationen; von den künstlicheren und künstlichsten Setzarten (unter vielen) seine canonische Messe (ad fugam betitelt), die Schlußstrophen in seinen unerreichbaren Hymnen (in welchen der cantus firmus, meistens in 2 Stimmen, als Canon auf das strengste durchgeführt ist, während die übrigen unabhängig unter sich die einzelnen Glieder der Phrase imitiren), oder jenes Offertorium Tribulares si nescirem, in welchem eine Mittelstimme ein kurzes Thema (Pes) von sieben zu sieben Pausen, fünfmal um eine Stufe, aufsteigend, dann eben so wieder stufenweise absteigend, hören läßt, und dieses Spiel im zweiten Theile in eben dieser Ordnung wiederholt, indeß die übrigen Stimmen für sich mancherlei Sätze fugenartig ausführen. Selbst die Missa Papae Marcelli zeigt allenthalben Imitationen in den Stimmen, davon die geistlichen Herren Commissarien aber sicher keine Ahnung hatten. Baini erklärt und beschreibt nicht weniger als 10 verschiedene Style, die er in den Werken P's gefunden zu haben versichert. Winterfeld bestreitet zwar diese verschiedenen Style, und will eben nur einen Styl P's gelten lassen, und nach seiner Definiton des Wortes Styl hat er vollkommen Recht, allein im Grunde ist dies nur ein reiner und leerer Wortstreit. Wäre Baini ein Deutscher gewesen und hätte das Wort „Schreibart" oder „Setzart", „Setzmanier" gebraucht, statt „Styl", Winterfeld hätte gewiß, mit allen Anderen, Nichts gegen seine Angaben gehabt. Baini begeht nun freilich bei seiner Declaration der 10 „Style" wieder den Fehler, daß er dem Leser von keinem einzigen derselben einen deutlichen oder wenigstens klaren Begriff beibringt. Das hätte übrigens auch nur durch Beispiele geschehen können. — Von der Richtung, welche die Kunst zur Zeit Palestrina's, der das einflußreichste Talent darauf war, im Allgemeinen nahm, ist in dem Artikel Allgemeine Geschichte der Musik (unter Musik) eine kurze Beschreibung skizzirt worden. Falsch ist aber, wenn man die Epoche, welche P. beschreibt, schon von 1554 an datirt, wo sein erstes Werk erschien; mit weit mehr Recht und Grund geschieht das von 1560 oder noch ein Paar Jahre später an, wo seine Werke wirklich schon Aufsehen erregten u. in der Päbstl. Capelle aufgeführt wurden. Das Miserere, wie es noch jetzt in dieser Capelle gesungen wird, findet man in der Leipziger allgem. musikalischen Zeitung Jahrgang 1824 pag. 459 in Partitur. N.

Palestrini, Giovanni, ausgezeichneter Hoboenvirtuos, geboren zu Mailand 1744. Seine Schule machte er unter dem einst berühmten Joseph Lenta, von dem man aber selbst in Italien, viel weniger noch in Deutschland etwas Näheres weiß. Zum Meister gebildet, ging er gegen 1770 auf Reisen. Frankreich wie sein Vaterland war damals Zeuge seiner Kunst. Gegen 1780 kam er nach Deutschland, ward als Cammermusikus des Fürsten von Thurn und Taxis angestellt, und machte um 1785 von Regensburg aus, wo er wohnte, eine neue große Reise durch Deutschland, über Hamburg nach Copenhagen. Auch hier ärndtete sein Spiel, das man in jeder Beziehung außerordentlich fertig und geschmackvoll nannte, den allgemeinsten Beifall. Nach ein Paar Jahren, welche er ununterbrochen auf Reisen zubrachte, kehrte er wieder nach Regensburg zurück, und blieb nun fortwährend hier, bis er 1813 starb. Seit dem Beginn des laufenden Jahrhunderts war er aber nicht mehr, oder doch nur sehr selten, öffentlich aufgetreten; seit 1806 ruhte sein Instrument ganz. In seiner Blüthezeit stellten Kenner ihn einem Ramm und Lebrun zur Seite.

Palladius, David, alter berühmter Contrapunktist, dessen höchste Blüthezeit um 1600 gesetzt wird, war aus Neapel gebürtig, und als Componist auch im Auslande angesehen. Auf der Münchner Bibliothek liegen von ihm noch 4- bis 7stimmige Cantiones nuptiales vom Jahre 1590, u. „New Lied, Hrn. Henrico Julio, postulirten Bischoffen zu Halberstadt, Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburg zu Ehren" ward in demselben Jahre zu Magdeburg gedruckt.

Pallavicini, Benedetto, s. Palavicino.

Pallavicini (nicht Palavicini, indeß auch Pallavicino), Carlo, fruchtbarer dramat. Componist aus der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Geboren zu Brescia, erhielt er Anfangs einen ehrenvollen Ruf nach Dresden, wo er mehrere Jahre auch mit vielem Glück arbeitete. Nach der Zeit ging er wieder in sein Vaterland zurück und wählte Venedig zu seinem Wohnorte. Hier wurden ziemlich alle seine Opern mit dem günstigsten Erfolge aufgeführt. Es sind: „Demetrio", „Aureliano" (1666), „Il Tiranno umiliato d'amore overo il Meraspe" (1667), „Diocletiano" (1674), „Enea in Italia" (1675), „Galeno" (1676), „il Vespasiano" (1678), „il Nerone" (1679), „Messalina" (1680), „Bassiano overo il maggior impossibile (1682), „Carlo re d'Italia", „il re infanto" (1683), „Licinio imperatore" (1684), „Ricimero re de Vandali", „Massimo Pupieno" (1685), „Penelope la Casta", „la Didone delirante" (1686), „Amore inamorato", „l'Amazone Corsara overo l'Aluilda regina de' Gotti", „Elmiro re de Corinto (1687), „la Gerusalemme liberata" (1688) und „Antiope". Letztere Oper hat er jedoch nicht selbst vollendet, da er noch während der Composition derselben 1689 zu Venedig starb. Es war diese Oper für die Dresdener Bühne bestimmt. Man schickte daher die fertigen Nummern auch dahin und Strunk machte das Ganze fertig. Die Oper „das befreite Jerusalem" ward mit einer deutschen Uebersetzung des Textes von Fiedeler 1695 auch zu Hamburg gegeben, aber unter dem Titel „Armide". Nach einem Oratorium „il Trionfo della Castita," welches Burney von ihm in Partitur kennen lernte, urtheilt derselbe, wie folgt: „wenn auch P. jemals Genie gehabt hat, so ist es doch bei Bearbeitung dieses Oratoriums erschöpft gewesen, wenigstens zeigt er weder Erfindung noch contrapunktische Kenntnisse darin". Es läßt sich nicht anders denken, als daß dieses Urtheil ein Ausspruch irgend einer Leidenschaftlichkeit war, welche Burney gegen Pallavicini hegte. 39.

Pallavicini, Vincenzo, bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister am Conservatorio degli Incurabili in Venedig, von Mehreren für den Sohn des vorhergehenden gehalten, zeichnete sich ebenfalls als Componist aus, jedoch mit weniger Fleiß als sein vermeinter Vater. 1755 setzte er mit Fischietti gemeinschaftlich die Oper „la Speciale". Dieselbe befand sich früher, nebst einer Sinfonie von seiner Arbeit, in der Manuscriptensammlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig, und da nach ihr Nichts mehr von einem Vincenzo P. bekannt geworden ist, so scheint sie auch sein letztes erhebliches Werk gewesen zu seyn.

Pallotta, Matteo, mit dem Beinamen Panormitano oder Palermitano, von seinem Geburtsorte, kam gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts in Siciliens Hauptstadt zur Welt, und erhielt, nicht unwahrscheinlich gleichzeitig mit Pergolese, seine musikalische Ausbildung im Conservatorium di S. Onofrio zu Neapel. Dem geistlichen Stande geweiht, legte er in den rigorosen Prüfungen solche Proben seiner fleißigen Verwendung ab, daß er mit dem Ehrentitel eines Doctors der Theologie belohnt und im Jahre

1730 zum Canonicus secundarius St. Ecclesiae Metropolitanae Panormitanae ernannt wurde. Dort gab er auch eine gelehrte Abhandlung heraus, unter dem Titel „Gregoriani Cantus enucleatae Praxis et cognitio", als Auszug der Guidonischen Solmisations- und Kirchentöne-Lehre, durch welche er den frommen Sinn für die Erhabenheit des ehrwürdigen Chorals neu belebte, und das Studium desselben auf solide Grundsätze zurückführte. Dieses vortreffliche Werk nebst anderen contrapunktischen Arbeiten P's blieb dem gekrönten Beschützer Polyhymniens, Kaiser Carl VI., nicht unbekannt. Der kunstgeweihte Fürst, welcher wahres Verdienst zu schätzen und zu würdigen wußte, berief den Meister an sein Hoflager nach Wien, erhob ihn zum K. K. Hofcapellmeister und warf ihm einen reichlichen Gehalt aus. Jene classischen Kirchencompositionen, welche P. in dieser Epoche, von 1739 bis 1755, lieferte, sind in der Setzweise seines Zeitgenossen, Caldara, meist alla Capella, blos zu 4, 5, 6 oder 8 Realstimmen angelegt, durchaus einfach, rein, klar und gediegen; ruhig, natürlich fließend und streng correct; bei aller Simplicität voll charakteristischen Ausdrucks und kunstreich harmonischer Verzweigungen; wahrhaft erhaben und in gleichem Grade auch erhebend durch heilige Einfalt, Frömmigkeit und jene fast bewußtlose intensive Größe, welche einzig nur in den Herzen der Gläubigen die ächt religiösen Gefühle erweckt, die ausschließlich im Tempel des Herrn zum Throne der Allmacht emporsteigen sollen. Vom Jahre 1760 an mangeln alle weiteren Nachrichten über P's Leben und Wirken; er scheint daher um jene Zeitfrist seine irdische Laufbahn vollendet zu haben. —d.

Palma, 1) Filippo, Sänger und Componist, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Neapel. Berühmt ward er hauptsächlich erst durch eine Anekdote, welche Martinelli von ihm erzählte. Als nämlich ein Wucherer, dem er eine bedeutende Summe Geld schuldig war, mit Ungestüm in seine Wohnung trat, um ihn verhaften zu lassen, antwortete er demselben nur mit einer Ariette, und als diese sichtlichen Eindruck auf den Mann machte, setzte er sich ans Clavier und sang noch eine zweite, die dann das Herz des vorher so lästigen Gläubigers so sehr erweichte, daß derselbe nicht allein jeden Gedanken an Bezahlung aufgab, sondern ihm sogar auch noch eine neue Summe lieh. Concerte und Sinfonien seiner Composition wurden 1752 im Concert spirit. zu Paris aufgeführt. Gerber macht irrig aus dem Componisten und Sänger 2 Personen. — 2) Silvestro di P., geboren zu Neapel 1762, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Sohn vom vorhergehenden; doch können wir darüber nichts Gewisses mittheilen. Schüler von Paisiello zeichnete er sich, besonders gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, als dramatischer Componist aus. Viele Opern hat er zwar componirt, allein hätte er auch nicht mehr als die beiden komischen „Le Vane Gelosie" und „La Pieta simpatica" geschrieben, so hätten diese schon seinen Namen durch halb Europa getragen. Mit außerordentlichem Beifalle wurden dieselben auch in Deutschland und hier namentlich in Wien, aufgenommen. Er nahm seinen beständigen Aufenthalt in Neapel, wo er als Maestro längere Zeit an der Königl. Oper diente, und endlich auch am 8ten August 1834 in einem Alter von 72 Jahren starb. Als reiner Instrumentalcomponist ist er unsers Wissens nicht bekannt geworden; dagegen aber cirkuliren außer seinen Opern noch eine Menge Lieder von ihm, die als die schönsten Nachklänge noch aus der alten guten italienischen Zeit anzusehen sind. — 3) Giovanni Vincenzo Palma, italienischer Contrapunktist, dessen Lebenszeit noch in das Ende des 16- und den Anfang des 17ten Jahrhunderts fällt. —m.

Palmerini, galt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts für den

größten Bassisten Italiens. 1726 war er auch in Hamburg, und von da ging er nach London, wo er unter Händel's Direction sang, aber, als schon ein Mann bei Jahren, von seiner früheren eminenten Kraft bedeutend verloren hatte. Sein Todesjahr scheint ins dritte Decennium des genannten Jahrhunderts zu fallen.

Palmula (lat.), wörtlich: die flache Hand, dann das Ruder, das Ruderbrett, in der Musik aber bezeichneten endlich die alten Lateiner damit auch die Taste auf Claviatur-Instrumenten, die hinsichtlich ihrer Form einer Ruderstange allerdings etwas ähnlich ist.

Palotta, s. **Pallotta**.

Palsa, Johann, geboren 1752 zu Jermeritz in Böhmen, u. in Prag am 24sten Januar 1792 gestorben, galt als einer der ersten Meister auf dem Waldhorne, welches Instrument er mit höchster Zartheit und Reinheit zu behandeln verstand, auch für dasselbe die meisten Concertsätze sich selbst componirte. Auf einer, in Gesellschaft seines ebenbürtigen Collegen Türrschmied über Berlin, Cassel, Hamburg ꝛc. nach Paris (1780) unternommenen Kunstreise ärndteten Beide gemeinschaftlich reichliche Lorbeern, und es hielt schwer, zu entscheiden, welchem von diesem Dioscurenpaar der Vorrang einzuräumen sey: ob dem entzückenden Zaubertone Palsa's oder der energischen, stupenden Virtuosen-Fertigkeit seines Gefährten? Eine Brustwassersucht endete P's Leben so früh. Mit Türrschmied gemeinschaftlich componirte er auch einige Duo's für 2 Hörner, die zu Paris gestochen wurden. 81.

Palschau. Schon Gerber gab sich vergebens alle erdenkliche Mühe um nähere Nachrichten über diesen Künstler, der noch 1800 von Petersburg aus, wo er lebte, für einen der vollendetsten damaligen Claviervirtuosen ausgegeben wurde. Alles, was er erfahren konnte und was auch wir nur mittheilen können, ist, daß P. von Geburt ein Deutscher war und sehr früh sich auf seinem Instrumente und auch als Componist für dasselbe auszeichnete. Daß Müthel sein Lehrer gewesen sey, ist eine bloße Muthmaßung. Wenn er Palt schau geschrieben wird, so ist das ein Irrthum. Burney erwähnt in seiner Geschichte eines Claviervirtuosen Namens Palscha, der schon um 1750 als 8jähriger Knabe sich durch eine bewundernswerthe Fertigkeit hervorgethan habe. Es ist möglich, daß dies unser Palschau war, der demnach denn schon damals als Virtuos Reisen gemacht hätte. Zwei seiner Clavier-Concerte erschienen 1771; 4händige Variationen und andere Variationen über russische Lieder später, gegen 1796. Seit 1805 hat man fast gar Nichts mehr von ihm gelesen, gehört oder gesehen.

Paltoni (Corri-Paltoni), Sängerin, s. **Corri**.

Pambe, der Name einer kleinen Art Trommel, welche bei den Hindus zu Hause ist und von denselben in den Tempeln des Virapatrie und Periandaver gebraucht wird. 10.

Paminger, Leonhard, Freund von Luther, erzogen in dem Kloster St. Nicolai bei Passau, nachmals Rath des Kloster-Abts Gunner, u. endlich Schulrector und Secretär an der Thomaskirche zu Passau, als welcher er 1568 starb, war unter den deutschen Contrapunktisten und besonders geistlichen Liedercomponisten damaliger Zeit zugleich einer der vorzüglichsten. Seine 4- und 5stimmigen geistlichen Lieder, welche in 4 Bänden zu Nürnberg gedruckt wurden und mehr als einen ganzen Jahrgang umfassen, auch für das Beste gelten von Allem, was er componirte, hat indeß erst sein ebenfalls musikkundiger Sohn Sophonias, der als Privatlehrer im Juli 1603 zu Nürnberg starb, herausgegeben.

Pampani, Antonio Gaetano, von seinen Zeitgenossen als dramatischer Componist geliebt und als Contrapunktist sehr hoch geachtet, derzeit aber von den Italienern nur noch als ein alter großer Contrapunktist angeführt, geboren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Fano, war lange Zeit Capellmeister an dem Conservatorio der Ospedaletto zu Venedig, wo er gegen 1770 erst gestorben seyn muß. Von seinen Opern sind noch, wenigstens dem Namen nach, bekannt: „Anagilda" (1735), „Artaserse Longimano" (1737), „Caduta d'Amulio" (1746), „Clemenza di Tito" (1748), „Artaserse" (1750), „il Venceslao" (1752). „Astianatte" (1755), „Demofoonte" (1764), und „Demetrio" (1768). Als die gelungenste unter allen, aber auch als ein Meisterstück überhaupt, schätzte man „Demofoonte". Dieselbe ist denn auch, wie noch mehrere unter den genannten, einst auf deutschen Theatern sehr häufig gegeben worden. Für die Kirche muß er im Ganzen Wenig geschrieben haben. Capellmeister Reichardt besaß von ihm ein De profundis, ein In convertendo Dominus und ein Tantum ergo; Anderes findet man noch in den Archiven italienischer Kirchen.

Pan, welcher von den Alten als der Erfinder der siebenröhrigen Hirtenpfeife (nach seinem Namen auch Panflöte genannt) verehrt wurde, ist eine der alten arkadischen Hirtengottheiten, in der die Arkadier im Anfange wahrscheinlich die Natur oder die höchste Gottheit anbeteten, und die endlich die Orphiker, durch das griech. παν (Alles) verleitet, in das Weltall umschufen. Seine Eltern werden verschieden angegeben; gewöhnlich findet man Merkur und die Nymphe Dryopis oder Penelope als solche genannt, aber auch Jupiter und die Nymphe Thymbris. Von seinen Geburtsorten, den von den Arkadiern als solche bezeichneten Gebirgen Mänalus und Lycäus, und von seiner Erzieherin Sinois führt er auch die Beinamen Arcadius, Mänalius, Lycäus, Sinois. Von Merkur gleich nach seiner Geburt in den Olymp getragen, erhielt er von den Göttern seinen Namen. In der ihm geweiheten Homerischen Hymne wird er ausführlich geschildert. Das jedoch gehört nicht hieher. Ueber seine Erfindung der Hirtenflöte erzählt die Fabel Folgendes: Er war ein eifriger Verfolger der Nymphen; unter anderen konnte ihm Syrinx nicht anders entgehen, als daß sie die Götter anrief, sie möchten sie in ein Schilfrohr verwandeln. Nun schnitt sich Pan 7 Röhren aus diesem Schilf, setzte sie zusammen und erfand die Flöte, die eben deshalb später auch Syrinx genannt wurde. Als er sich darauf einst mit dem Apoll in einen Wettstreit einließ, ward Midas zum Schiedsrichter erkoren, und dieser entschied für Pan, erhielt zum Dank aber von Apollo Eselsohren. Abgebildet trägt Pan gewöhnlich Hörner, auf der Brust ein mit Sternen besäetes Bocksfell, unten ist er struppicht, hat Ziegenfüße, in der einen Hand seine Panflöte mit 7 Röhren und in der andern einen Stab. Das Weitere gehört in eine ausführliche Mythologie. Dr. Sch.

Panäaulon oder Panaulon nannte Professor Langer seine verlängerte Flöte, die aber nie großen Beifall gefunden hat. Bayer trat 1813 zuerst öffentlich damit in Wien auf; indeß mochte man die tiefsten Töne h und c nicht hören. 1825 verbesserte der Instrumentenmacher J. L. Ickler in Bremen diese Flöte, nachdem sie vorher schon durch Wolfram in Wien mit einer Walzen-Verbindung der C- und Cis-Klappe vermehrt worden war.

Panathenäische Spiele, s. Wettstreit.

Pandore, Pandoret, auch Pandure. Es ist ein Irrthum, wenn man bei diesem Namen an das Instrument denkt, das eigentlich Bandora heißt. Man sehe den Artikel Bandora. Die Pandore oder

Pandure war ein bei den Assyriern und von diesen zu den Hebräern überkommenes Instrument, das, wenn nicht ganz, doch ziemlich gleich war mit dem griechischen Barbitus. Man sehe diesen Artikel. Den Namen Pandore hatte es erhalten von dem hebräischen Pandora, in Folge der Darmsaiten nämlich, womit es bespannt war. Dr. Sch.

Pandurina, das Diminutivum von Pandura; allerdings nach Ausspruch des vorigen Artikels auch eigentlich eine falsche Benennung, aber ist allgemein und daher sanctionirt. Deutsch sagt man übrigens gleichwohl dafür: Bandurchen, auch Mandurchen. Es ist dies eine vor Zeiten gebräuchliche kleine Art von Bandore, oder auch Mandore, also ein kleines lautenartiges Instrument, das nur mit 4 Saiten bezogen war, welche die Töne g, 1gestr. d, g und 2gestr. d gaben, und auf denen die alten Sänger ihre Melodien octavenweise zu begleiten pflegten.

Pane, Domenico del, aus dem Römischen gebürtig, war längere Zeit als Sopransänger im Dienste Kaiser Ferdinand III. zu Wien, und kam dann am 10ten Juni 1654 in derselben Eigenschaft in die Päbstl. Capelle, nachdem ihn der Pabst selbst vorher gehört hatte. Gerber zweifelt an der Richtigkeit dieser Angabe, allein in der Dedication eines 4- bis 8stimmigen Messenwerks (Rom 1687) an den Cardinal Pamphili erzählt er alles Das selbst und ausführlich von sich. Baini führt in seinem Werke über Palestrina diese Dedication wörtlich an, weil P. darin auch selbst eingesteht, daß er erst, als er wieder nach Rom gekommen sey, sich in der Composition und zwar durch das Studium der Palestrina'schen Messen gebildet habe. Jenes Messenwerk hat classischen Werth. Außerdem gab P. die 24stimmigen Antifonien des Abbatini heraus, und Anderes von ihm mag sich noch unter dem Staube der italienischen Archiven finden. 33.

Paneck, Johann, aus Böhmen gebürtig, stand um das Jahr 1790 als Capellmeister bei dem Preßburger Theater. Er setzte für dasselbe mehrere Singspiele im damaligen, von Wenzel Müller eingeführten localen Volkstone, worunter „die christliche Judenbraut" am weitesten noch sich verbreitete. Im Uebrigen möchte er wohl keine sonderliche künstlerische Bedeutung haben. 81.

Panflöte, auch Pansflöte und Panspfeife, s. Syrinx und Schalmey.

Panharmonicon, s. Mälzel.

Panizza, Giacomo, ein noch junger italienischer Componist, von dessen Lebensumständen wir bis zur Stunde aber Nichts weiter erfahren konnten, als daß er zu Mailand lebt. Hier schrieb er denn 1831 auch seine erste Oper: „La collerica," Besonders um ihrer gelungenen komischen Haltung willen erhielt sie vollen Beifall. 1834 vollendete er die serieuse Oper „Giani eli Calais," die von Triest aus bei ihm bestellt war. Von größeren Cammercompositionen sind von ihm bis jetzt bekannter geworden: ein Sextett für Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Fagott; die große Arie „Il Pianto"; die Tenorscene „Se il Brando invitto" etc., und eine große Sinfonie, die fürs Pianoforte eingerichtet 1827 auch von Schlesinger in Berlin gedruckt wurde. 27.

Panmelodicon, eine Nachbildung des von Nieffelsen erfundenen Melodicons, welche der bei Würzburg geborene Franz Leppich in Wien 1810 zu Stande brachte, und öffentlich aufstellte. Wer jenes Melodicon kennt, ist im Grunde auch schon mit diesem Panmelodicon bekannt. Wie jenes besteht es aus einer kegelförmigen Walze, welche durch ein Schwungrad um-

gedreht wird, und woran sich, wenn man die Tasten niederdrückt, metallene Stäbchen reiben, dadurch vibriren und klingen. Man sieht, daß alle diese Art Instrumente auf keiner anderen als der Idee des Chladnischen Claviecylinders beruhen. Oeffentlichen Nachrichten zu Folge fand das Instrument in Wien bei seiner Ausstellung großen Beifall, gleichwohl aber später keine weitere Verbreitung.

Panny, Joseph, geboren den 29ten October 1794 zu Kohlmitzberg in Oestreich. Sein Vater, Schullehrer, begann mit seinem kaum 16jährigen Söhnchen schon den Violin-Unterricht, nach Leopold Mozart's Theorie. Die Uebung wurde also strenge — täglich 6 bis 7 Stunden — fortgesetzt, daß der Kleine bereits nach 3 Jahren im Stande war, Quartetten und Concertsätze von Haydn, Gyrowetz, Pleyel, Wranitzky, Stamitz, Dittersdorf und Schneider, für sein Alter sehr befriedigend vorzutragen, und bald nachher auch, von dem Orts-Pfarrherrn Franz Moritz Ortler unterrichtet, auf der Flöte eine bedeutende Fertigkeit erlangte; später wurde sein Großvater, mütterlicher Seits, Joseph Breinesberger, sein Mentor im Orgel- und Generalbaßspiel. Die zweite feindliche Invasion, 1809, raubte der Familie ihr bischen Habe; der Eltern Haus fiel der Plünderung zum Raube, und Joseph mußte zur Landmanns-Arbeit sich bequemen. Ehe noch die geschlagenen Wunden verharschten, wurde er nunmehr, seiner neuen Bestimmung zu Folge, nach Linz geschickt, um den Präparanden-Curs als Schulgehülfe zu absolviren. Dort erwachte durch Anhörung größerer Tonwerke neuerdings der fast schlummernde Sinn für die Musik, und in jener Epoche entstanden auch die Erstlingsversuche des Selbstschaffens, namentlich ein kleines Violin-Solo, einige Stücke für Clarinetten und Hörner, 3 Messen und ein Requiem; freilich Alles rapsodisch, ohne Zusammenhang, voller Fehler gegen den Rhythmus, und höchst fragmentarisch in der Stimmenführung, und deren Fortschreitungen. Wie jedoch nun endlich der 19jährige Jüngling zu Greinburg, in Oberösterreich, beim Lehrfach eintrat, erschloß sich ihm durch die Bekanntschaft mit Mozarts Quartetten, seinen und der Gebrüder Haydn Messen, mit der unsterblichen Schöpfung, und den sieben Worten des Erlösers am Kreuze, in Wahrheit eine neue Welt; nicht mehr schwankte die Wahl des künftigen Berufsstandes, und im Frühjahr 1815 wurde die Wanderung nach Wien angetreten, um — allerdings unter drückenden Nebenverhältnissen — die Composition, nach Albrechtsberger's Leitfaden, zu studiren. Vier Jahre über genoß er das beneidenswerthe Glück, allwöchentlich den hochverdienten, menschenfreundlich wohlwollenden Herrn Hofcapellmeister Eybler besuchen zu dürfen, der dann immer seine Bildungsarbeiten mit größter Genauigkeit, aber auch mit rigoroser Strenge durchsah, und belehrende Fingerzeige ihm ertheilte. Ein Trio für Fortepiano, Violin, und Baß erfreute sich des unpartheiischen Censor's lohnender Zufriedenheit; inzwischen wurden auch Händel's, Mozarts u. Haydn's Partituren mit beharrlichstem Fleiße analysirt, u. Uebungen im Vocal- und Instrumentalsatz vorgenommen. Im Jahre 1825 wagte endlich der nun zum jungen Manne gereifte Tonsetzer, in einem Concerte öffentlich aufzutreten, und blos eigene Werke zu Gehör zu bringen, welche insgesammt ermunternde Theilnahme fanden. Auf einer Reise nach Venedig machte er Paganini's Bekanntschaft, welche sich bei dieses Virtuosen späterer Anwesenheit in der Kaiserstadt wieder erneuerte. Damals schrieb er auch für denselben ein charakteristisches Tongemälde: „Der Sturm," und erbot sich zum Gefährten auf den ferneren Kunstzügen. Indessen erlitt das amicable Verhältniß schon in Prag Schiffbruch, deren des harmonischen Sonderlings Leben mehrere nachzuweisen hat. Panny verfolgte also allein

seine Straße nach Dresden, Leipzig, Berlin ꝛc., producirte in den meisten Hauptorten seine Werke mit beifälliger Anerkennung, und fixirte sich alsdann für längere Dauer in Mainz, wo er für die Hofmusikhandlung B. Schotts Söhne eine bedeutende Anzahl von Gesang-, Concert- und Orchester-Compositionen vollendete, wie aus deren Verlagscatalog speciell zu ersehen. Dort erhielt er auch einen ehrenvollen Ruf nach Christiania in Norwegen, woselbst ihm die seinem Talente und Neigungen entsprechende Stelle eines Musikdirectors anvertraut wurde. Gegenwärtig soll er sich in Frankreich befinden. Theils gedruckt, theils handschriftlich existiren mehrere Quartetten, Trio's, Variationen, Rondo's, Polonaisen, Concerte, u. s. w. für verschiedene Instrumente von ihm; viele Lieder, Gesänge, Chöre, Cantaten; 3 Messen, 1 Requiem, mehrere Gradualis und Offertorien; ein Drama: „Hann u. Gulpenhöh," u. eine Oper: „Das Mädchen von Rügen" (beide noch unaufgeführt), u. m. a. — 18.

In seinen Concerten auf den bemerkten Reisen pflegte Panny selten als Virtuos, sondern immer nur als Dirigent eigener Compositionen aufzutreten. Unter diesen wüßten wir übrigens noch keine zu nennen, welche geeignet wäre, ihrem Verfasser einen dauernden Ruf zu begründen. Ein bedeutendes Talent für die Composition ist P. nicht abzusprechen, doch hat er sich bis jetzt zu sehr auf den materiellen Effect geworfen. Die meisten seiner Sachen entfernen sich von den bisherigen Formen, tragen aber kein besseres ästhetisches Gesetz in sich. Besonders ist dies bei seinen Gesangstücken bemerklich, wo die Singstimme durchgehends als Instrument erscheint und der eigentliche Ausdruck, die Bedeutung des Gedichts, meist auf erschreckende Weise vergriffen und mißverstanden werden. Für die Wirkung mit einem ungeheuren Reichthum von Kunstmitteln besitzt er wohl die geübteste Geschicklichkeit, und so ist denn auch Alles, was er schrieb, gefällig geworden u. dem oberflächlichen Beurtheiler sehr lobenswerth erschienen. d. Red.

Panofka, Heinrich, 1810 in Breslau geboren, nahm einige Jahre bei dem dasigen Musikdirector und in Schlesien berühmten Violinspieler Luge Unterricht, und machte bei der trefflichen und sehr sorgfältigen Anleitung dieses seines Lehrers und unterstützt von einem kräftigen Talente sehr rasche Fortschritte. Kaum 14 Jahre alt, trat er mit seinem Lehrer öffentlich in einem Doppelconcerte auf und begründete außerordentliche Hoffnungen auf eine spätere glänzend hervortretende Virtuosität. Dabei besuchte er die treffliche Schule Breslau's mit vielem Fleiße und erwarb sich auch einen reichen Schatz wissenschaftlicher Bildung. Als er sich entschieden für den künstlerischen Beruf bestimmt und seine Studien in Breslau vollendet hatte, ging er nach Berlin, und lebte hier mehrere Jahre in dem Rufe eines ausgezeichneten Violinspielers, der mit der Ausbildung seiner bedeutenden musikalischen Anlagen zugleich viel geistige Bildung, ein schätzenswerthes Wissen und ein ernstliches Streben nach immer Höherem verband. Als Componist that er sich mit mehreren kleinen gefälligen Werken für die Violine hervor, und in literarischer Beziehung durch verschiedene Referate in Zeitschriften, namentlich in der Breslauer Zeitung, in welche er auch einen ausführlichen, in das Technische mehr eingreifenden Bericht über Paganini's Kunst (Jahrg. 1829. pag. 2585) lieferte, der zu den geistreichsten und verständlichsten unter allen den vielen sinnigen und unsinnigen Critiken über dieses großen Meisters räthselhaftes Spiel gehört, welche damals unsere deutschen Zeitschriften überschwemmten. Seit 1833 lebt P. in Paris und genießt dort gleichen Ruhm als Virtuos wie früher in Deutschland. Seine Beschäftigungen mit der Composition indessen sind noch sparsam. Mehr scheint er sich den wissenschaftlichen Theilen der Kunst hingeben zu wollen und seine Studien in dieser Beziehung

sind sehr fleißig. Als Zeugniß davon dürfen wir die Berichte und Aufsätze anführen, die er von dort aus in einige deutsche Zeitschriften lieferte. Der französischen wie der deutschen Sprache mächtig übersetzte er 1834 J. J. Rousseau's „21 Capitel der Weissagung von de Paula Waldstorch, genannt Waldstörchel, oder: Canticum cygni Bohemici," die bekanntlich eine ausführliche Schilderung des Opernwesens zu Rousseau's Zeiten enthalten, aber auch Manches aussagen, was sich noch auf den jetzigen Zustand der Oper in Frankreich anwenden läßt. Man liest diese Uebersetzung in der Leipz. neuen mus. Zeitschrift vom Jahre 1836 Bd. 4. Nro. 15. ff.

Panseron, August, Professor an der Königl. Musik-Schule zu Paris. Aus Mangel an zuverlässigen Nachrichten über das Leben dieses interessanten Mannes, der eine ganz neue Epoche in der franz. Romanzen-Composition bildet, und in Deutschland seit 1830 besonders durch seine in dieser Hinsicht merkwürdige Ballade „Le Songe de Tartini" bekannt geworden ist, müssen wir seine Geschichte bis auf den Nachtrag zu diesem Werke verschieben.

d. Red.

Panta, großer Waldhornist des vorigen Jahrhunders, aus Böhmen gebürtig, stand zuerst als Cammermusikus in Churkölnischen Diensten zu Bonn, ging nachher aber nach London, wo er noch in den 70ger Jahren viel Aufsehen machte, sowohl durch seine Fertigkeit als die Zartheit, womit er das Horn zu behandeln verstand. Ob er in England sein Leben beschloß, oder ob er noch einmal in sein Vaterland zurückgekehrt ist, sind wir außer Stande zu berichten.

Pantaleon, oder Pantalon. Man lese zuvor den Art. Hebenstreit, welcher der Erfinder dieses, überhaupt wenig in Gebrauch gekommenen und jetzt schon längst veralteten Instruments war. Der eigentliche Pantalon, d. h. diese hebenstreitische Erfindung (s. weiter unten), war nichts Anderes als ein verbessertes und erweitertes Cimbal oder Hackebrett, daher sowohl hinsichtlich seiner Einrichtung als seiner Behandlungsart diesem sehr ähnlich. Der Corpus, ungefähr 4mal so lang und fast noch einmal so breit als der des gewöhnlichen Hackebretts (s. d.), bildete ein Oblongum, welches 2 Resonanzböden hatte, von denen der eine mit Drathsaiten, der andere mit Darmsaiten überspannt war, so daß entweder auf jenen oder auf diesen gespielt werden konnte, je nachdem der Spieler oder Hörer einen lauteren und schreienderen oder einen weicheren und gedämpfteren Ton haben wollte. Auf den Darmsaiten gespielt (natürlich mit Hämmerchen, ganz wie beim gewöhnlichen Hackebrett) war der Ton besonders in der Tiefe sehr pompreich, in der Höhe zarter. Das Spiel auf Drathsaiten eignete sich besonders in größeren Localen vor großen Gesellschaften, um durchzugreifen. Nun verfertigte man auch Pantalons mit nur einem Resonanzboden, und diesen entweder blos mit Darmsaiten, oder blos mit Drathsaiten überzogen, also gewissermaaßen einfache, da 2 Resonanzboden gleichsam ein doppeltes Instrument bildeten. Der Umfang jeder Art von Bezug war dem Umfang der damaligen Claviere ganz gleich, also 5, höchstens 5½ Octaven vom contra G an gerechnet. Hebenstreit war der erste und hauptsächlichste Virtuose auf dem Instrumente; seine vorzüglichsten Schüler sind in seinem Art. genannt. Der Cammermusikus Georg Nölli in Ludwigslust, der 1789 starb, scheint der letzte Künstler gewesen zu seyn, der sich auf dem Pantalon auszeichnete. Mit ihm ist das Instrument ganz in Vergessenheit gerathen und außer allen Gebrauch gekommen. Einer der größten Mängel war das Nachklingen der Töne nach dem Schlag. — Wegen der Aehnlich-

keit, welche die Töne solcher Claviaturinstrumente mit dem Klange jenes eigentlichen Pantalons haben, bei denen die Saiten von metallenen oder unbelederten hölzernen Hämmern oder in Hacken gebogenen Drathstiften geschnellt werden, nannte man später auch diese Art Fortepiano's wohl Pantalons; auch solche Claviere, bei welchen der Schlag der Hämmer, nach alter Art, von oben herab auf die Saiten geschieht, und endlich solche, deren flügelförmiger Corpus senkrecht in die Höhe stand. Daß der Name für diese Art von Instrumenten ein uneigentlicher ist, leuchtet dem Kundigen von selbst ein.

Pantalonzug, der an alten Clavieren und Fortepiano's oft vorkommende Mechanismus, welcher mittelst eines vor dem Claviaturbrette herausstehenden Zuges regiert wird, und der eine Veränderung des ursprünglichen Tones hervorbringt, wodurch dieser dem rauschenden und nachklingenden Tone des alten Pantalons (s. den vorhergehenden Art.) ähnlich gemacht wird. Es geschieht das dadurch, daß bei Anziehung des Zuges sich schmale Stückchen Blech zwischen die Betuchung und die Saiten gerade an dem Orte unterschieben, wo die Tangenten an diese anschlagen, und somit ein Schnarren und Nachklingen derselben (der Saiten) bewirken; oder daß (und so bei Fortepiano's gewöhnlich) zweierlei Hämmer, die in einer Reihe dicht neben einander liegen, in dem Instrumente vorhanden sind, nämlich belederte und unbelederte hölzerne (diese auch von Metall), und bei Anziehung des Zuges der Hämmermechanismus sich dergestalt verschiebt, daß die Tasten mit ihren Stößern nicht unter die belederten, sondern unter die unbelederten Hämmer fassen, die dann jenen Pantalonartigen schreienden und nachklingenden Ton hervorbringen, indem auch die vorhandene Dämpfung zugleich durch den Zug aufgehoben wird. Mit Recht wird dieser Zug jetzt in keinerlei Art von Instrumenten mehr angebracht, wie denn auch alle Pantalons dem natürlichen Verlangen nach Schönheit des Tones durchaus nicht entsprechen. —g.

Pantomime. Alles was über diesen Gegenstand hier, in dem musikalischen Lexicon, wohl zu sagen wäre, ist schon in dem Art. Ballet beigebracht, der nachgelesen werden mag. Pantomimische und mit Musik begleitete Darstellungen ohne allen und jeden eigentlichen Tanz, wie sie vor Alters wohl vorkamen, und namentlich in Italien zu Hause waren, giebt es jetzt, seitdem die Orchestik und das Ballet, dann auch die Oper, in dramatischer Hinsicht so sehr ausgebildet sind, fast gar nicht mehr, einzelne Scenen solcher Darstellung in Opern u. dgl. selbst, wie z. B. in „Aline," abgerechnet. Die Musik muß in diesem Falle natürlich nicht zu ausgeführt, sondern möglichst kurz und höchst charakteristisch seyn. Ueber die Pantomime des Bühnensängers findet man das Nöthige in dem Art. Acteur.

Panzacchi, Don Domenico, geb. zu Bologna 1733, einer der größten Tenorsänger des vorigen Jahrhunderts. Gleich nach beendigten Studien drang sein Ruf durch halb Europa. Auf einer größeren Reise durch Italien, Frankreich und Spanien nach Madrid gekommen, ward er hier für die Königl. Oper mit einem bedeutenden Jahrgehalte engagirt. Neun Jahre blieb er in Madrid; dann nahm er einen Ruf nach München an, der von dem damaligen Churfürsten von Baiern direct nach Madrid an ihn erging. Der Contrakt lautete auf Lebenszeit; indeß hatte er schon 1779 alle Kraft seiner Stimme dergestalt verloren, daß er für die Oper nicht mehr verwandt werden konnte; er ward pensionirt, und kehrte mit seiner Familie wieder in seine Vaterstadt zurück, um von dem bedeutenden Vermögen, was er na-

mentlich in Madrid u. München sich erworben hatte, in Ruhe zu leben. Italien hörte ihn nie wieder singen. Er starb aber in Bologna erst im Jahre 1805, als ein angesehener Privatmann. 11.

Paolo, s. Agostini, welcher zu seinen Lebzeiten, und auch später noch, oft nur schlechtweg nach seinem Vornamen Paolo genannt wurde.

Paolucci, Giuseppe, von den Italienern als einer ihrer besseren Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts geschätzt, war ein Schüler von Pater Martini in Bologna und gelehrter Minorit. Sein vorzüglichstes Werk ist die „Arte pratica di Contrapunto dimonstrata con Esempi di vari autori e con osservazioni," welche 1765 in 2 Theilen zu Venedig erschien, und worin er die gründlichsten und ausgebreitetsten contrapunctischen Kenntnisse entwickelt. Die Beispiele darin sind wirklich aus den Werken der ausgezeichnetsten Meister gewählt, und daher das Ganze auch jetzt noch für den Kunststudirenden von großem Werthe. Von P's eigenen Compositionen findet man ziemlich in allen größeren Sammlungen Beispiele. Sein Todesjahr muß in die 70ger Jahre fallen.

Pape, Ludwig, wurde am 14ten Mai 1809 zu Lübeck geboren, studirte unter dem dortigen Organisten Bauck Generalbaß und lernte Violin- und Violoncellspiel. Auf beiden Instrumenten zeichnete er sich bald durch eine eminente Fertigkeit aus; Anfangs jedoch vorzugsweise auf dem Violoncell. Längere Zeit stand er als Violoncellist im Orchester des Königstädter-Theaters zu Berlin; dann ward er als Violinist in Hannover, und darauf in Frankfurt am Main angestellt. Auf einer Kunstreise, die er 1833 unternahm, besuchte er auch seine Vaterstadt wieder, und nach einem Concerte, das er hier gab, erhielt er daselbst die Stelle eines ersten Violinisten, die er denn auch noch jetzt bekleidet. Von seiner ersten Anstellung als Violinist in Hannover an machte er die Violine zu seinem Hauptinstrumente, und berücksichtigte das Violoncell nur so weit, als nöthig war, um die einmal darauf erlangte Fertigkeit nicht wieder zu verlieren. Sein Violinspiel ist äußerst fertig und geschmackvoll. Auch als Componist verdient er hier ehrende Erwähnung. Mehreres, was er für seine Instrumente schrieb, sollte nicht übersehen werden. Die ausgezeichnetsten unter seinen Werken sind jedoch ein Streichquartett (op. 6.) und ein Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncells. Er zeigt darin viel Kenntniß im Satze und der Instrumente, und eine erfahrene Verbindung derselben, sowohl durch einen geregelten Zusammenhang klarer Ideen und leicht fließende Darlegung wie geschickte Fortspinnung derselben, als durch sichere Festhaltung gediegener Einheit, aus der sich ungesucht und ungetrübt das anziehend Mannigfaltige wie von selbst entwickelt, wozu immer weit mehr Kraft und innere Tüchtigkeit, auch weit mehr Uebung, als zu jenem tollen Mischmasch gehört, durch dessen arme Buntscheckigkeit die verworrenen Sinne in Fieberschauer zucken, der Geist aber beleidigt in die Flucht getrieben wird. k.

Paphlagonische Trompete, bei den alten Griechen eine Trompete, deren Schalltrichter die Form eines Ochsenkopfes hatte, und die sie deshalb so nannten, weil sie dieselbe aus der Provinz Paphlagonien erhalten haben wollten.

Pappritz, s. Zelter (Madame).

Pär, s. Paer, wie der Name gewöhnlicher geschrieben wird.

Parabosco, Girolamo, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Organist an der St. Markuskirche zu Venedig, geboren zu Piacenza, war

als Componist, Orgelspieler und Dichter berühmt. Er schrieb viele Comödien und Tragödien, und seine Lettere amorose sind ja noch in der Literatur bekannt. Als Componist zeichnete er sich besonders durch Madrigale und Motetten aus. Viele davon kommen in gedruckten Sammlungen des 16ten Jahrhunderts vor. Er starb zu Venedig 1587. Ein Jahr vor seinem Tode gab er noch die Novellen „Gli Disporti" heraus.

Paradeiser, Marian, Ordensgeistlicher im Stifte Melk; daselbst auch erzogen; geboren aber unfern davon, zu Niedenthal, am 11ten October 1747, und Robert Kimmerling's Zögling. Früh schon reifte sein außerordentliches Musiktalent; was er componirte, war nicht nur ideen- und melodieenreich, sondern auch streng regelrecht gearbeitet; er spielte ganz vortrefflich die Violine, besaß schöne Dichteranlagen, er lebte aber leider nur 28 Lenze, denn schon am 16ten November 1775 raffte ihn ein schmerzvolles Hämorrhoidal-Fieber dahin. In seinem reichhaltigen Nachlasse fanden sich u. a. auch 16 Quartetten, 6 Trio's, 5 Salve Regina, mehrere Motetten, Alma, Ave, eine Cantate, und das Singspiel: „Soladon," worin ein prachtvoller Doppelchor das imposante Finale bildet. — d.

Paradiazeuxis, in dem griechischen Tonsysteme das Intervall desjenigen ganzen Tones, welches sich zwischen den beiden Tetrachorden Synemmenon und Diezeugmenon befindet, und also unserem eingestrichenen c entspricht. Man sehe den Art. Tetrachord, auch Griechisches Tonsystem. 48.

Paradies, Fräulein Marie Therese, geboren in Wien am 15ten Mai 1759. Sie erblickte wirklich das Licht der Welt, denn unverletzt waren ihre Sehorgane, und erst im dritten Lebensjahre äußerten sich einige Bedenken erregende Symptome, welche leider nur allzubald trotz aller angewendeten Heilmittel in vollständige Blindheit ausarteten. Sowohl ihr Vater, k. k. Regierungsrath, als die zärtliche Mutter, wendeten Alles an, um durch die sorgfältigste Erziehung dem geliebten Kinde den unersätzlichsten Verlust wenigstens minder fühlbar zu machen. Schon im 8ten Jahre erhielt sie Clavier- und Gesangunterricht; ein Hausfreund, der Regierungsconcipist Fuchs, und Richter, ein Mentor aus Bachs Schule, unterzogen sich ihrer Ausbildung, welche auch bei des Mädchens Eifer, Talent, und schneller Auffassungsgabe über alle Erwartung gelang. Bald konnte sie sich in den verschiedenen Hauptkirchen der Residenz mit Beifall hören lassen; einmal sogar in der begeisternden Gegenwart ihrer erhabenen Taufpathin, der großen Kaiserin Maria Theresia, vor welcher sie in Pergolese's „Stabat Mater" die Sopranparthie sang, zugleich kunstfertig auf der Orgel begleitete, und mit einem Gnadengehalte von jährlichen 200fl. belohnt wurde. Leopold Kozeluch, Righini und Salieri theilten sich späterhin in das verdienstliche Geschäft, ihr immer mehr und mehr sich entwickelndes Genie zur vollendeten Reife zu bringen; der Kirchencapellmeister Friebert weihte sie in die Mysterien der Tonsetzkunst ein, und auf den wohlmeinenden Rath dieser würdigen Männer wagte sie unter der mütterlichen Aegide ihrer Erzeugerin eine Reise in das Ausland. Mit großer Befangenheit, aber glänzendem Erfolg, debutirte sie zuerst 1784 öffentlich in Linz. Zu Salzburg bot ihr Leopold Mozart freundlich die hülfreich unterstützende Hand, und sein gerade auf Besuch anwesender Wolfgang Amadeus ermunterte sie zu größerem Selbstvertrauen. In Speier lernte sie die berühmte Sophie la Roche und den Hofrath Pfeffel kennen, welcher ihr sein rührendes Gedicht „Ich war ein kleines Würmchen," weihte, das nachher Kozeluch cantatenförmig in Musik setzte. Zu Mannheim

fand sie an Herrn von Weissenburg einen theilnehmenden Schicksalsgenossen. Gleich ihr entbehrte derselbe jenen edelsten Sinn, um Gottes Schöpfung in ihrer strahlenden Herrlichkeit bewundern zu können. Er war Gelehrter, Mathematiker, Schachspieler, Philosoph, Historiker, Ehrenmitglied der französischen Academie, und zum Ueberfluß auch ein geschmackvoller Flötenspieler. Da nun zum öftern auch Pfeffel von Colmar herüberkam, so erhielt das interessante, gesichtlose stets unzertrennliche Triumvirat den Beinamen „die blinde Dreieinigkeit." Durch die Schweiz langte sie endlich im Sommer 1785 zu Paris an, producirte sich ebensowohl bei Hofe, als in den Concerts spirituells, und erhielt reichliche Gnadenbezeugungen; ja, in ihrer Academie zu Versailles sang sogar die unglückliche Tochter ihrer Beschützerin, Marie Antoinette, eine Arie. Nach einem 5monatlichen Aufenthalte begab sie sich nach London, spielte wiederholt, und als Phänomen bewundert, vor beiden Majestäten, im Carlstons Palaste des Prinzen von Wallis, der ihr selbst auf dem Violoncell accompagnirte, im Pantheon, und vielen öffentlichen und Privat-Concerten, z. B. beim sächsischen Gesandten, Grafen Brühl, wo Pitt, der große Diplomat, durch ihr seelenvolles Spiel bis zu Thränen gerührt wurde, und die Künstler Abel, Fischer, Salomon u. a. in zuvorkommenden Gefälligkeiten sich beinahe erschöpften. Bewogen durch klimatische, ihrer Gesundheit nachtheilige Einflüsse kehrte sie über Holland zurück, erfreute sich in Brüssel der ausgezeichneten Huld des Statthalters, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, und seiner erlauchten Gemahlin, Erzherzogin Christina von Oestreich, ärndtete gleichen Beifall in Berlin, Dresden, u. a. O., und traf endlich gegen den Schluß des Jahrs 1786 wieder in ihrer Vaterstadt ein. „Wenn es wahr ist," sagte einer ihrer Zeitgenossen, „daß der Mangel eines Sinnes dem Bemitleidenswerthen, welcher ihn vermißt, reichlich durch andere Gaben ersetzt wird, so bestätigt sich solches vorzugsweise bei dieser Künstlerin. Sie weiß eine ganze Gesellschaft mit ihrem treffenden, stets neuen, doch nie beleidigenden Witze zu unterhalten, und die Aufmerksamkeit Aller durch ihr interessantes Gespräch also zu fesseln, daß man gar nicht dazu kommen kann, die liebenswürdige Unglückliche zu bedauern. Sie tanzt äußerst graciös; kann an den meisten Kartenspielen Theil nehmen; rechnet fertig aus dem Kopfe; spricht geläufig mehrere Sprachen; entwickelt im Umgange die feinste Lebensart, gepaart mit anspruchsloser Bescheidenheit; besitzt ungewöhnliche geographische und historische Kenntnisse, und ein seltenes Gedächtniß, denn sie wußte alle Tonstücke, welche sie in zwei großen Kisten mit sich führte, ohne Anstoß auswendig, und studirte auch noch aus Gefälligkeit neue, ihr gänzlich unbekannte Compositionen in kaum denkbar schneller Zeitfrist ein, wie, beispielshalber, in Windsor schwere Orgelfugen von Händel, oder zu Berlin Sonaten von C. Ph. Eman. Bach, u. s. w." Seit ihrer Heimkehr entsagte sie mit wenigen Ausnahmen fast gänzlich allen öffentlichen Productionen; zum letztenmale erschien sie in dem Concerte der Nichte ihres Freundes Weissenburg; gerade an jenem verhängnißvollen Abende, an welchem der damalige französische Gesandte Bernadotte in seinem Hotel ein republikanisches Fest feierte, und durch das Aufpflanzen der Tricolorfahne Volksunruhen veranlaßte. In ihrer Zurückgezogenheit entfaltete Therese jedoch eine erneuerte Thätigkeit: sie componirte fleißig mittelst Dictirens; veranstaltete zeitweilig musikalische Familien-Unterhaltungen; begründete ein niedliches, von ihr selbst geleitetes Haustheater, und bildete endlich einen Kreis von Schülerinnen um sich, welche sie nach ihrer eigends erfundenen Lehrmethode unterrichtete. Hierzu dienten kleine Karten mit Noten von jeder Geltung, sammt den üblichen Versetzungszeichen, Pausen, Schlüsseln u. s. f.

Nachdem den Kindern die erhabenen Figuren, deren Bedeutung u. Werth erkärt, und durch Versinnlichung begreiflich gemacht worden sind, beginnt die Meisterin mit ihnen zu spielen; sie reicht z. B. eine ganze Note hin, und handelt dafür zwei Halbe, vier Viertel, acht Achtel, und so umgekehrt ein; auf anderen Blättern lernen die Eleven alle Tonleiter, welche sie zugleich auf dem Claviere herausfinden müssen; eine kurzgefaßte Beispielschule befreundet sie mit der Applicatur, den Verzierungen, Passagen, Vortrag, und dergl., und die Trefflichkeit dieses einfach klaren Systems hat sich durch den gedeihlichen Fortgang ihres preiswürdigen Instituts in vielfacher Beziehung fruchtbringend bewährt. Von ihren eigenen Schöpfungen sind bekannt geworden: mehrere Sonaten und Lieder; Bürgers Leonore; Cantate auf die Wiedergenesung ihres Vaters; Trauercantate bei dem Kaiser Leopold II.; Teutsches Monument auf Ludwig den Unglücklichen; Ariadne u. Bacchus, Drama; der Schulcandidat, und Rinaldo und Armida, Opern, u. A., wovon einige größere Werke sowohl bei Hofe als auf den Bühnen, und zu wohlthätigen Zwecken, unter ihrer persönlichen Leitung ausgeführt wurden. Zum Notiren der Mehrzahl dieser Werke bediente sie sich, anstatt des früheren, wahrhaft lästigen, und nutzlos Zeitraubenden, buchstäblichen in die Feder Sagens, einer höchst einfachen, auch beim Lehrgeschäft sich nützlich erweisenden Vorrichtung, welche ihr Hausgenosse, und vormaliger Reisegefährte, Herr Riedinger, für sie verfertigte. Solche besteht aus durchlöcherten Tafeln, worin verschieden gestaltete Zäpfchen, als Repräsentanten sämmtlicher musikalischer Zeichen, gesteckt werden, und mit welchen sie, gleich dem Setzer mit seinen Lettern, verfährt, worauf jeder Copist, nach leicht erlangter Vorkenntniß, im Stande ist, die hier deponirten Ideen in das gewöhnliche Liniensystem zu übertragen. Ueber diesen einfachen, für alle Gesichtslosen so hochwichtigen Mechanismus hat der Erfinder selbst im 12ten Jahrgang der Leipz. allg. musik. Zeitung, 1810 Nro. 57. Seite 905, umständlich u. möglichst detaillirt sich ausgesprochen, auch zu noch größerer Verständlichkeit eine erklärende Kupfertafel beigegeben. Die würdige Künstlerin beschloß ihren thätigen, vielfach verdienstlichen Lebenslauf am 1ten Febr. 1824, nachdem sie beinahe ein 65jähriges Alter erreicht hatte, allgemein bedauert, und von vielen, welchen sie auf der Bahn des zukünftigen Geschickes eine treue Führerin war, innig beweint. Auch die Nachwelt muß ihr Andenken ehren, und ihren Namen vor der Vergessenheit bewahren. — d.

Paradies, Pietro Domenico, geboren zu Neapel, und gestorben zu Venedig gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, verdienstlicher Componist, ein Schüler von Porpora. Um 1750 hielt er sich eine Reihe von Jahren in England auf, und hier glänzte er besonders als Clavierspieler. In Italien machte er dieses Talent weniger geltend. In Venedig gab man die Opern „Alessandro in Persia" u. „Decreto del fato" sehr häufig von ihm. Auch die Cantate „Le Muse in gara," welche er für das Conservatorium der Mendicanti setzte, war einst berühmt. Er muß ein bedeutendes Alter erreicht haben, da er schon 1738 als Componist bekannt war, und noch 1770 Claviersonaten von sich in Amsterdam herausgab. Nähere Nachrichten hat man indeß bis jetzt nicht über ihn erhalten können.

Paradisi, der Lehrer der Mara, und schon deshalb werth, vor der Vergessenheit bewahrt zu werden, lebte als berühmter Sänger und Gesangslehrer um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu London, war aber aus Italien gebürtig und Castrat. Seine Stimme soll ein schöner Contraalt gewesen seyn. Ob er einst wieder in sein Vaterland zurückgekehrt ist, können wir nicht bestimmt angeben; um 1759 aber, wo er die Mara in London

unterrichtete, war er schon ein alter Mann, und 1766 nicht mehr am Leben. Daraus läßt sich allenfalls schließen, daß er zu London starb. Daß der Unterricht, welchen er der Mara ertheilte, nicht lange dauerte, und daß überhaupt die Zahl seiner Schüler, ungeachtet seines gründlichen Verfahrens u. seines Ansehens als Lehrer für sich, nicht groß war und nicht seyn konnte, läßt sich begreifen, so bald man neben seinem künstlerischen Talente auch seinen, und zwar nicht gar trefflichen moralischen Charakter in Betracht zieht. Mancherlei üble Angewohnheiten und Leidenschaften, deren bestimmtere Bezeichnung uns erlassen werden mag, sollen ihn oft und in tausenderlei Verlegenheiten gebracht haben. o.

Paradoxus (lat.), wörtlich: wunderbar, seltsam. Wir nehmen das Wort gewöhnlich im üblen Sinne (als widersinnig); vor Alters aber verband man damit auch einen guten Begriff, und so bezeichnete man in der Musik ausdrücklich den damit, welcher, er mochte nun Sänger oder Instrumentist seyn, in den olympischen Spielen den Preis gewonnen hatte.

Paragloſſen, ehedem der Name der Cancellen-Ventile in den Windladen der Orgeln (s. Cancelle u. Ventil).

Parakeleusticon, bei den Griechen in der Musik ein Schifferlied. Das Wort kommt her von παρακελευω — zurufen, aufmuntern, antreiben.

Parakontakion, der Name eines ehedem in der griechischen Kirche gebräuchlichen Wechselgesanges, über dessen Beschaffenheit sich aber nirgends mehr genaue Nachrichten finden. 48.

Parallelbewegung, s. Bewegung. Einige Tonlehrer verstehen darunter auch den mehrmals wiederholten Anschlag ein und derselben Töne in 2 verschiedenen Stimmen.

Parallelen. Die Pfeifen einer Orgel stehen auf ihren Stöcken (Pfeifenstöcke) in allen Registern nach einerlei Ordnung, so daß z. B. die Pfeifen für c aus allen vorhandenen Registern über eine und eben dieselbe Cancelle zu stehen kommen. Bei dieser Einrichtung nun aber würden bei Eröffnung eines Ventils durch den Niederdruck einer Taste der Wind in die ganze Cancelle eindringen und jedesmal alle auf dem Stocke stehenden Pfeifen tönen machen, ob der Spieler alle Stimmen haben wollte oder nicht. Um das zu verhüten, liegt unter dem Pfeifenstocke auf jeder Reihe Löcher der Windlade, in welchen die Pfeifen stehen, ein Holz in der Form eines starken Linials, welches etwas länger als die Windlade selbst ist, und Parallele oder Schleife heißt. In diese Parallelen sind die Löcher wieder in eben der Ordnung gebohrt, wie in der darunter befindlichen Lade und in dem darüber befindlichen Pfeifenstocke, so daß Loch auf Loch paßt. An den Seiten sind die P., deren natürlich so viele in einer Orgel sich befinden als klingende Stimmen oder Registerzüge, der Länge nach mit schmalen Stückchen Holz eingefaßt, die Dämme heißen und gewissermaßen eine Rinne bilden, in welcher die Parallelen laufen (s. Damm). Wenn nämlich ein Registerzug, der mit den Parallelen verbunden ist, angezogen wird, so passen gerade die Löcher jener auf die Löcher des Pfeifenstockes und der Wind kann aus der Windlade in die Pfeife dringen, und wenn der Registerzug zurückgeschoben ist, so verschließen die undurchbohrten Stellen der Parallelen jene Löcher des Pfeifenstocks und es kann kein Wind in die Pfeifen, es mag die Cancelle auch aufgeschlossen seyn. Auf diese Weise ist der Gebrauch der verschiedenen Stimmen ungeachtet der nur einen Cancelle für jeden Ton zu allen Registern möglich. Damit die Parallelen nicht weiter herausgezogen werden als

nöthig ist, um ihre Löcher auf die der Windlade zu passen, bekommen sie eine Kerbe, die sich an einen Stift anlegt, bis wohin sie nur gezogen werden müssen. Damit in keinem Falle Wind zwischen den P. und Dämmen durchdringen kann, müssen jene in diesen sehr eng und accurat laufen, und diese fest aufliegen, und damit sich das Holz nicht werfen kann, muß es sehr trocken und bei den P. und Dämmen von einerlei Gattung, am besten Eichenholz seyn. Die Bewegung der P. geschieht, wie schon gesagt, durch die Registerzüge, die solche mittelst Wellenarme und Abstrakte bewirken.

Paramese, die erste Saite des Tetrachords Diezeugmenon im Griechischen Tonsysteme (s. dies. u. Tetrachord).

Paranete, die dritte Saite in den 3 höchsten Tetrachorden der Griechen; Paranete diezeugmenon — die dritte Saite im Tetrachord Diezeugmenon (unser eingestr. d); Paranete hyperbolaeon — die dritte Saite in dem Tetrachord Hyperbolaeon (unser eingestr. g); und Paranete synemmenon — die dritte Saite des Tetrachords Synemmenon (unser e). S. im Uebrigen die Art. Griechisches Tonsystem u. Tetrachord. 48.

Paraphonie, nannten die Griechen die melodische Fortschreitung in Consonanzen überhaupt. Andere verstehen darunter die Fortschreitung in blos Quarten und Quinten. Im Griechischen, aus welchem das Wort stammt (παραφωνια), heißt dasselbe eigentlich: Mißklang; P. ist also der Gegensatz von Euphonie. Man weiß, daß das Fortschreiten der Melodie durch lauter Consonanzen wie auch in blos Quarten und Quinten nicht angenehm ist, und wie die Consonanz an sich zwar einen Wohlklang, ihre öftere Wiederholung aber, der Eintönigkeit wegen, einen Mißklang bildet.

Paravicini, Madame, Violinvirtuosin. Man vergleiche hier den Art. Baravicini. Alles dort Gesagte hat seine vollkommene Richtigkeit, nur schreibt die Künstlerin sich nicht Baravicini, sondern Paravicini, und zuweilen findet sie sich auch, aber irrig, Parravicini genannt. Dann haben wir noch Folgendes zuzusetzen. Sie war eine geborne Gandini, und zwar die Tochter der nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts nicht unberühmten Sängerin Mad. Isabelle Gandini. 1799 war sie in Leipzig, 1800 in Dresden, 1802 in Berlin und 1805 in Ludwigslust. Hier ließ sie sich als Gräfin Alberganti bei dem Herzoglichen Hofe vorstellen. Von ihrem ersten Gatten war sie getrennt; doch hat sie bis zur Stunde den Namen desselben in der Künstlerwelt beibehalten. Als Mlle. Gandini war sie hier fast niemals bekannt; indeß scheint es, als sey sie in der Zeit um 1812 auch unter diesem Namen wieder einige Jahre in ihrem Vaterlande gereist, was erklären würde, warum man längere Zeit gar Nichts von ihr hörte. Gewisses haben wir darüber indeß nie erfahren können. Um 1820 kam sie abermals nach Deutschland, und 1827 ließ sie sich unter Anderen in München, und wieder mit dem alten großen Beifalle hören. Man bewunderte namentlich die Festigkeit ihres Bogens und dabei doch Zartheit ihres Tons. Das wäre ein bedeutender Vorzug, wenn man bedenkt, daß sie damals schon gegen 50 Jahr alt war. Wo sie in dem Augenblicke (Sommer 1837) lebt, ist uns nicht bekannt.

Pareja, Bartolomeo Ramo da. Gerber nennt ihn in seinem alten Tonkünstlerlexicon irrig Pereira oder Pereia, und führt ihn auch noch einmal unter dem Namen Rami oder Ramis an. P. war einer der größten Musiker seiner Zeit. Er war der Erste, welcher die Nothwendigkeit einer Temperatur einsah und behauptete, auch eine solche einzuführen sich bemühte, dabei jedoch bei den Anhängern Guido's und bei Franch. Gafor auf großen

und heftigen Widerspruch stieß. Spanier von Geburt war er Anfangs Professor der Musik in Toledo, dann kam er nach Salamanca, und von hier ward er 1482 nach Bologna berufen, um die kurz vorher von Nicolo V. errichtete Professur der Musik zu bekleiden. Das Werk, in welchem er hauptsächlich mit jenen seinen Ansichten hervortrat, hieß: Tractatus de Musica. Es erschien zu Salamanca wahrscheinlich 1480, erlebte nachher aber noch einige andere Ausgaben. Der Erste, der öffentlich dagegen schrieb, war ein parmensischer Gelehrter, Namens Nicol. Burtius. Diesem antwortete P's Schüler Giov. Spadario, und damit hatte P. einen großen Sieg gewonnen. Sein System ward nach und nach in ganz Italien angenommen. Der eigentliche Familienname P's war Ramis, aber nicht Rami oder Ramos, wie Gerber meint.

Parenti oder Parent, in Italien war er unter ersterem, in Frankreich aber unter letzterem Namen bekannt, indeß scheint er auch von Geburt ein Franzose und deshalb sein wirklicher Name Parent zu seyn, obschon er seine Studien in Neapel machte. Dies war in den letzten 80er Jahren der Fall. 1790 kam er nach Paris, und die Oper „Les portraits", welche 1791 daselbst von ihm aufgeführt wurde, machte ihn als Künstler, namentlich bei den Kennern bekannt, die die Einfachheit seines Styls und den geringen aber gediegenen Aufwand von instrumentalischen Mitteln zu schätzen wußten. 1793 erschien von ihm die Oper „l'homme et le malheur". Auch sie erhielt bei Kennern Beifall; aber das größere Publikum konnte er noch gar nicht für sich gewinnen. Man fand seine Musik leer, nach französischem Sinne nämlich. Auf seinen 1799 erschienenen „Recueil d'hymnes philosophiques, civiques et moraux" etc. nennt er sich „le Citoyen", und dies veranlaßt uns, ihn für einen gebornen Franzosen zu halten. Neuere Nachrichten über ihn fehlen uns.

Parhypate, in der griechischen Musik wörtlich: die Saite neben der höchsten Saite, d. i. der vorletzte Ton im Systeme. S. Griechisches Tonsystem.

Paris, 1) Nicolo, ein um 1700 lebender berühmter Sänger, befand sich eine Zeitlang in der Königl. Neapolitanischen, nachgehends aber in der Anspachischen Capelle. — 2) Guillaume Alexis, geboren 1756 zu Lüttich, bildete sich in Frankreich, England und den Niederlanden, und ward dann Musikdirector des französischen Theaters zu Brüssel. Gegen 15 Jahre bekleidete er diese Stelle; da aber vertrieb der unglückliche (vorletzte) Revolutionskrieg alle Kunst aus Brüssel und das Theater mußte sich auflösen. Die Gesellschaft ging 1794 nach Hamburg. P. mußte sich hier aus den verschiedensten Elementen ein Orchester zusammensetzen, und obschon er kein Wort Deutsch verstand, so gelang ihm die Lösung dieser schwierigen Aufgabe doch so gut u. so bald, daß er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. So klein sein Orchester war, so galt es doch, hinsichtlich seiner Präcision und guten Ordnung, für eins der besten damaliger Zeit; 1799 erhielt er einen Ruf an das französische Theater zu Petersburg, und Mißhelligkeiten mit seiner bisherigen Direction veranlaßten ihn, denselben anzunehmen, so sehr auch seine eigenen Untergebenen ihn baten, zu bleiben. Vor seiner Abreise ließen diese ihn malen und das Portrait in Kupfer stechen, mit der Umschrift:

Aux traits d'un grand artiste on devoit cet hommage,
Et la main du talent, qui nous les a transmis,
Semble avoir consulté le coeur de ses amis
Pour mieux exprimer son image.

Ein sicherer Beweis von der Liebe, mit welcher seine Orchestermitglieder an ihm hingen. In Petersburg war er in dieser Beziehung nicht minder glücklich, und Ballete, welche er hier componirte, wurden vom Publikum höchst beifällig aufgenommen. 1810 lebte er noch in Petersburg. Von da an aber fehlen alle Nachrichten über ihn. Gedruckt ist von seinen Compositionen keine. — Ein dritter Paris, dessen Vornamen wir aber nicht angeben können, war ein vorzüglicher Bassist, der zu Anfange des laufenden Jahrhunderts bei der italienischen Oper zu Dresden stand. Weiteres vermögen wir nicht über ihn zu berichten. U.

Parke, zwei Brüder und anerkannte Meister auf der Hoboe in London zu Ende des 18ten u. zu Anfang dieses 19ten Jahrhunderts. In den Beschreibungen der seit dem Jahre 1784 wiederholt zu Ehren und zum Andenken des besonders für England unvergeßlichen Händel in London veranstalteten großen Musikfeste wurde ihrer, unter so vielen Hunderten daran theilnehmender Musiker, stets besonders und mit ausgezeichnetem Beifalle gedacht, und noch im Jahre 1802 thaten sie sich daselbst als wackere Virtuosen auf ihrem Instrumente rühmlichst hervor. Auch sind von ihrer Arbeit bei Clementi in London zwei Hefte Duetts für 2 Flöten gestochen worden. v. Wzrd.

Parkinson, ein berühmter englischer Fagottist des vorigen Jahrhunderts, lebte in London und blühete besonders in den 80er Jahren, in welcher Zeit er auch durch die Händelschen Gedächtnißfeiern, von denen ausführliche Berichte in das Ausland gingen, hier bekannt ward.

Parodie, wörtlich: Nebengesang. Die Griechen verstanden darunter scherzhafte Gedichte, wozu ganze Stellen oder einzelne Ausdrücke ernsthafter Gedichte entlehnt oder nachgeahmt wurden. Wir verstehen darunter ein Werk, in welchem ein ernstes Gedicht mit Veränderungen seines Gegenstandes in ein anderes selbstständiges, entweder ernstes oder komisches Gedicht umgebildet wird; daher auch wohl die gewöhnliche Travestie. In der Musik ist P. nichts anderes als die Veränderung des Textes eines Vocalmusikstücks, indem man nämlich zu einem schon vorhandenen Singstücke einen andern Text, es sey nun in derselben Sprache oder in einer andern, verfertigt und den Noten unterlegt, an welchen selbst aber, Kleinigkeiten abgerechnet, welche die Sylbenzahl vielleicht nothwendig macht, Nichts verändert wird. S.

Parrhesie, bei den Alten der richtige Gebrauch oder die schulgerechte Folge der Töne mi fa, oder, nach unsrer Art zu reden, die Vermeidung des harmonischen Queerstandes. Wörtlich heißt P. (παρρησια) die Freimüthigkeit im Reden.

Parry, James, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist zu Roß in England, war blind, aber nichts desto weniger einer der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit und seines Landes, auch Componist. Indeß sind uns keine von seinen Werken bekannt geworden. Seine Memoires etc., die er einem Freunde diktirte, erschienen 1770.

Parson, William, Dr. der Musik und Königl. Musikdirector zu London, war auch geboren daselbst um 1750, und ein Schüler von Sacchini. Die Stelle eines Königl. Musikdirectors erhielt er 1787 nach des blinden Stanley's Tode. Das erste Werk eigener Composition, welches er in diesem Amte (am 4. Juni 1787) aufführte, war eine Geburtstagsode auf den König. Eine solche Composition lieferte er nachgehends alle Jahre. Er starb schon gegen 1810. Von seinen Landsleuten ward

er in seiner Blüthezeit für einen der gelehrtesten und talentvollsten Musiker gehalten, und auch die jetzigen Engländer nennen seinen Namen noch mit vieler Achtung. Man findet seinen Namen bisweilen auch Parsons geschrieben. 40.

Parsons, Robert, von Exeter gebürtig, kam 1563 in die Capelle der Königin Elisabeth, und ward nachmals Organist an der Westminster-Abtey zu London, ertrank aber am 25. Januar 1569, ob freiwillig oder unfreiwillig ist nicht bekannt. Von seinen Compositionen findet man noch hin und wieder eins oder das andere gute Kirchenstück. Eine besondere Geschicklichkeit besaß er in der fugenartigen Bearbeitung alter Kirchengesänge und in der freien Fantasie über dergleichen Thema's. Ein Ave Maria und ein In Nomine von ihm befinden sich noch jetzt in dem Christkirchen-Collegium zu Oxford; und einen Gesang, Enforced by Love, für 5 Stimmen, hat Burney Bd. 2. pag. 596 seiner Geschichte mitgetheilt.

Parte (ital.) — Theil, nämlich der Theil eines Tonstücks. Es kommt das Wort oft in den Noten vor, z. B. am Ende einer Notenblattseite: volti siegue la seconda parte — wende um, es folgt der zweite Theil; prima parte repetita oder da capo — der erste Theil wiederholt oder vom Anfange. In dem, namentlich in Stimmen für begleitende Instrumente oft vorkommenden colla parte hat das Wort eine abweichende Bedeutung. Colla ist hier die Präposition mit (s. Col) und parte wird im Sinne von Parthie, Stimme, und zwar Hauptparthie und Hauptstimme gebraucht; also colla parte = mit der Hauptstimme. Es wird damit angezeigt, daß sich die begleitenden Stimmen in dieser Stelle, wo das Wort steht, ganz nach der Hauptstimme richten sollen, die dieselbe wahrscheinlich willkührlich, ohne sich an den Takt und das Tempo zu binden, vortragen wird. Am häufigsten kommt der Ausdruck in Vocalcompositionen vor, wo der Vortrag hauptsächlich auf dem Geschmack des Sängers beruht, und die begleitenden Instrumente sich genau nach diesem richten müssen, insonderheit was Takt und Tempo betrifft. a.

Partenio, Don Giovanni Domenico, ein Componist des 17ten Jahrhunderts, aus der Provinz Friaul gebürtig, war Capellmeister am Conservatorio der Mendicanti in Venedig, und durch eine Reihe gelungener Opern berühmt. Man nennt unter diesen besonders noch: „Genferico" (1669), „la Constanza trionfante" (1673), „Dionisio" (1681), und „Flavio Cuniberto" (1682). Namentlich hat die letztgenannte sich lange bei den Venetianern im rühmlichsten Andenken erhalten.

Parthia oder Partita (ital.), deutsch: Parthie, 1) als Tonstück, s. Suite. Dann gebraucht man 2) das Wort auch wohl in der Musik im Sinne von Stimme, und nennt die einzelnen Stimmen eines Tonstücks Parthien. So sagt man z. B. statt Stimme des Tenors, Tenorstimme: Parthie des Tenors, Tenorparthie; statt erste Violinstimme, die Parthie der ersten Violine. Wenn Jemand bei Ausführung eines Tonstücks eine oder die andere Stimme zur Executirung übernommen hat: derselbe hat diese oder jene Parthie, die Parthie des Tenors, die Parthie des Fagotts ꝛc. übernommen, oder überhaupt: Dieser oder Jener hat eine Parthie bei dem Tonstücke übernommen. Und in der That erscheint in manchem Betracht der Ausdruck Parthie hier passender als Stimme, die nur einen Theil des musikalischen Ganzen bezeichnen soll.

Parthie, oder Partie, wie Einige schreiben, s. den vorhergehenden Artikel.

Partita, s. Parthia.

Partitur, Spart, Spartito, Partitura, Partition, die schriftliche Uebersicht aller zu einem vollstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen. Der Name kommt her von Partita und dem deutschen Parthie, welches man in der Musik bekanntlich auch im Sinne von Stimme gebraucht. Die P. ist zunächst das Werk des Tonsetzers, wodurch derselbe das, im Geiste schon Entworfene oder während des Schreibens sich ausbildende Tonganze äußerlich festhält, denn sie ist diejenige Art, ein Tonstück in Noten zu setzen, vermittelst welcher man im Stande ist, den Inhalt aller dazu gehörigen Stimmen auf einmal zu übersehen, was nur geschehen kann bei einer Tonschrift, in welcher alle Stimmen auf ihren besonderen Liniensystemen dergestalt Takt vor Takt unter oder über einander gesetzt sind, daß man in der Folge des ganzen Tonstücks die Tonfolge und Bewegung jeder einzelnen oder besonderen Stimme leicht übersehen kann. Das Entwerfen der Partitur hängt also mit dem Componiren selbst unmittelbar zusammen, und in formeller Bedeutung steht sie den ausgeschriebenen Stimmen entgegen, in welchen letzteren der Inhalt, den jede einzelne Stimme bei der Ausführung des Ganzen vorzutragen hat, von dem Inhalte der übrigen Stimmen getrennt ist. In der Partitur ist die gesammte Tonmasse, der gesammte Tongehalt eines Tonstücks enthalten, jede Note und jede Pause aller Stimmen, aus welchen das Ganze besteht, und zwar so, daß auch dem Auge gleichsam die Zeit vorgeschrieben ist, in welcher das Ohr bei der Ausführung die verschiedenen Stimmen tönen hört oder (bei Pausen) nicht tönen hört. — Eine solche Partitur nun oder vereinigte Darstellung aller Stimmen eines Tonstücks ist bei der Bearbeitung der Kunstprodukte für den Tonsetzer von eben so großer Wichtigkeit als bei der Ausführung derselben für den Capellmeister oder Director der Musikaufführungen. Für den Ersten, den Tonsetzer, deshalb, damit er bei derjenigen Compositionsbeschäftigung, die man die Ausarbeitung eines Tonstücks nennt, jeder Neben- oder Füllstimme bei jedem einzelnen Satze den ihr zugetheilten Inhalt ohne Weitläuftigkeit und ohne Gefahr, zu irren, hinschreiben, alle vorhandenen Haupt- und Nebenstimmen mit einander leicht vergleichen und die Richtigkeit der harmonischen Vereinigung derselben oder die Richtigkeit des Satzes ohne Schwierigkeit übersehen und beurtheilen kann u. s. w.; für den Director einer Musikaufführung, zumal wenn er nicht selbst Componist des Tonstücks ist, damit er bei der Ausführung übersehen kann, ob alles in derselben Enthaltene genau nach Vorschrift ausgeführt und Nichts ausgelassen oder zugethan wird, und damit er jeden Fehler, der in dieser oder jener Stimme gemacht wird, in den Proben zu verbessern im Stande ist. Man lese hier nothwendig das Dahergehörige in dem Art. Aufführung. Nur nach der Partitur nämlich kann ein Director die Musik vollkommen sicher leiten, und nur nach ihr und durch sie sich diejenige Kenntniß von dem Tonstücke im Voraus verschaffen, die zur Leitung seiner Aufführung nöthig ist, so wie überhaupt auch nach der P. nur ein Tonstück, namentlich in Hinsicht seiner harmonischen Verhältnisse, vollkommen gründlich beurtheilt werden kann, da bei der Ausführung dem Ohre Manches entgeht, das Auge beim Lesen der gesammten durch Noten dargestellten Tonmasse aber Zeit genug hat, jedes Einzelne genau zu betrachten und zu prüfen. Das Alles kann nun freilich nur geschehen mittelst der Kunst, eine Partitur lesen zu können, und hierzu gehört vornehmlich Kenntniß der Harmonie, Kenntniß der Singstimmen und Instrumente, Kenntnisse

der Zeitmaaße, die vorzüglich nach der vorgeschriebenen Bezeichnung, mehr aber noch durch den Geist des Ganzen und nach dem, den einzelnen Parthien gegebenen Antheil zu bestimmen sind, und endlich, was überall nothwendig ist, eine große Uebung und Erfahrung. Letztere sind auch nothwendig, um eine P. auf dem Claviere oder Pianoforte zu spielen, was vorzüglich in den ersten Proben großer Stücke nothwendig ist, bei welchen einzelne Parthien für sich eingeübt werden, wie z. B. bei Opern, oder auch zur genaueren Beurtheilung des Tonsatzes, oder endlich selbst zum Vergnügen geschieht. Für den ersten Zweck wird zwar häufig auch die Violine angewendet; allein es wird vorzüglich bei stark besetzten Tonstücken, welche eine mannigfaltige und schwere Harmonie haben, dann oft der Fall eintreten, daß beim nachmaligen Hinzutreten der Instrumente und einer reichen Harmonie der Sänger oder Spieler sich kaum zu orientiren weiß und ein anderes Tonstück als das eingeübte zu hören glaubt. Nach dem Clavierauszuge diejenigen Parthien einüben, welche nicht darin enthalten sind, oder gar nach ihm die Aufführung dirigiren, wird der Director nur höchstens dann, wenn ihm das Tonstück im Ganzen und Einzelnen vollkommen bekannt ist. Deshalb sollte denn auch selbst von einem Tonstücke, von welchem keine P., sondern nur die einzelnen Stimmen vorhanden sind, nach diesen vor der Aufführung jedesmal eine P. angefertigt werden, was man die Stimmen *in Partitur setzen* nennt, die einzelnen Stimmen Takt für Takt über einander auf gleichsam einen großen Notenplan setzen. Von dem Virtuosen verlangt man, daß er das Tonstück auf dem Instrumente so vortrage, oder die einzustudirenden Parthien so begleite, als ob er eben einen vollkommenen Clavierauszug liefere, wobei freilich der Zweck des Nachhelfens und Einstudirens mannigfaltige Ausnahmen nothwendig macht. Doch über das eigentliche *Partiturspiel* im folgenden Art. mehr. In *formeller* Hinsicht sollten in der Partitur eigentlich die Stimmen jederzeit nach Maßgabe der Höhe oder Tiefe ihres Umfangs geordnet seyn, d. h. die höhere Stimme sollte eigentlich jederzeit über die tiefere zu stehen kommen. Der bequemeren Uebersicht der P. wegen bringt man aber gerne die Hauptstimmen eines Tonstücks zusammen, ohne die Füllstimmen dazwischen zu setzen; dadurch wird es nothwendig, daß die tieferen Füllstimmen sehr oft über die höheren Hauptstimmen zu stehen kommen. Die Singstimmen bei Singstücken oder die 4 Hauptstimmen bei blos Instrumentalstücken dürfen niemals durch dazwischen gesetzte Füllstimmen von einander abgesondert werden, so wie die Grundstimme jederzeit auf dem untersten Liniensysteme der Partitur vorgestellet werden muß. In Ansehung der Ordnung, wie man die höheren und tieferen Füllstimmen über einander setzt, gehen die Componisten sehr von einander ab. So schreiben z. B. Einige auf die oberste Linie der P. die Trompeten oder Hörner, auch Pauken und Trommel, Andere die Flöten oder Fagotte ꝛc., und es läßt sich hierin auch noch lange keine Uebereinstimmung der Tonsetzer hoffen, obgleich nicht zu leugnen ist, daß die öftere Veränderung, in welcher die Stimmen unter einander erscheinen, bei dem Lesen einer P. unangenehm stört, weil die Aufmerksamkeit zu sehr auf diesen Nebenumstand gerichtet werden muß. Es lassen sich hierüber, über die formelle Ausstellung einer P., keine bestimmte, nur allgemeine Regeln geben. Der eine Grundsatz, der dabei immer feststeht, ist: diejenige Anordnung der Stimmen bleibt immer die beste, welche die leichteste Uebersicht gewährt. Die Zahl der Stimmen, von welchen zusammen ein Tonstück ausgeführt wird oder für welche es bestimmt ist,

bedingt die Zahl der Notensysteme einer Partitur. Sind dieser so viele, daß sie auf einen Papierbogen nicht wohl Platz haben, so schreibt man auch wohl zwei Stimmen auf ein System, so daß die höhere davon oben und die tiefere unten zu liegen kommt, und die Noten jener auf=, die dieser aber abwärts gestrichen werden. Bei gleichnamigen Instrumenten, wie z. B. bei 2 Flöten, 2 Hörnern ꝛc. ist das fast immer der Fall. Bei den umfangreichen Streichinstrumenten, ausgenommen Violoncell und Contrabaß, läßt sich eine solche Anordnung übrigens schwer und wenigstens nie mit Vortheil treffen. Für Trommeln, Becken und Triangel zieht man bisweilen auch nur eine Linie statt 5, da sie doch nur einen Ton haben, und für die Pauken nur so viele Linien als Pauken vorhanden sind (2 oder 3), indem jede Pauke auch nur einen Ton hat, und überdem beigeschrieben wird, in welchem Ton dieselben gestimmt seyn müssen. Wie viel Werth Partituren zum Studium der Musik haben, läßt sich kaum mit Worten beschreiben, ist aber auch wohl so bekannt, daß wir dreist diesen Punkt hier übergehen können. Eine Anleitung zum zweckmäßigen Studium der Partitur findet man unter anderen in Koch's „Versuch einer Anleitung zur Composition."

Partiturspiel. Wenn man ein componirtes Tonstück von einem ganzen Orchester ausführen lassen will, so muß jedem Instrumente eine eigene Stimme (Notenstimme) zugetheilt werden. Da nun alle zusammen in einem schönen harmonischen Verhältnisse stehen, und für den Zuhörer eben so klingen müssen, als ob ein Einzelner das Ganze ausführte, so entwirft der Componist, um sein Werk selbst mit einem Blicke übersehen zu können, von demselben eine Partitur, wie sie im vorhergehenden Art. erklärt worden ist. Die alten Tonsetzer hatten die Gewohnheit, die Bässe ihrer Partituren stets zu beziffern. Diese gute Manier mußte dem Zeitgeschmacke weichen. Um aus einer solchen bezifferten Partitur begleiten zu können, brauchte man nur ein geübter Generalbassist zu seyn, dessen Accompagnement jedoch immer nur in sofern hinreicht, als das Tonstück selbst von allen vereinten Instrumenten ausgeführt wird. In Ermangelung des Orchesters aber muß ein guter Musiker und namentlich Director auch das vollstimmigste Tonstück am Pianoforte so nach der Partitur vortragen können, daß der Zuhörer von demselben einen getreuen Abriß erhält, und nicht nur das gesammte Instrumentenspiel, sondern auch jede Einzelnheit im Detail zu vernehmen, der Harmonie, Melodie, dem Ideengange, und der Instrumenten=Führung und Ausarbeitung buchstäblich im Sinne des Meisters zu folgen im Stande sey. Und dies nennt man das eigentliche Partiturspiel: eine Kunst, die Rousseau in so fern gleich einem Weltwunder anstaunte, als es allerdings schwer halten dürfte, dem Uneingeweihten nur die Möglichkeit begreiflich zu machen, eine ganze Seite und die verschiedensten Stimmen mit einem einzigen Blicke zu überschauen, und zu gleicher Zeit den Inhalt mit beiden Händen für das Gehör empfänglich zu machen. Es geht aus der Sache selbst hervor, daß die Aufgabe keineswegs leicht sey, und nur lange Uebung die erforderliche Fertigkeit darin verleihen könne. Allgemein gültige Regeln lassen sich hier schlechterdings nicht festsetzen; dafür aber wohlgemeinte Fingerzeige und erprobte Handgriffe geben. Die erste unerläßliche Bedingung für den angehenden Partiturspieler ist, daß er eine Partitur lesen kann, wozu hauptsächlich nöthig ist, daß ihm alle 5 Schlüssel geläufig sind, und daß ihn alle Instrumente, die in anderen Tonarten geschrieben sind und anders klingen als sie da in Noten stehen, z. B. die D=, Es=, E=, F=, G=, A= und

B-Hörner, welche immer, so wie die Trompeten und Pauken, in C stehen, die Clarinetten in A oder B, die Basset- und englischen Hörner ꝛc., niemals verwirren noch in Verlegenheit setzen, sondern er stets gefaßt ist, sie augenblicklich in ihre wahre Lage zu transponiren. Dann muß man, bevor man eine Partitur zu spielen beginnt, sich genau unterrichten, in welcher Ordnung die Instrumente gestellt sind, d. h. wie sie auf einander folgen, und welche Zeile jedes Einzelne derselben einnimmt, da, wie im vorhergehenden Art. schon dargethan wurde, hierin keine allgemeine Uebereinstimmung und keine feste Norm herrscht. Die Italiener schreiben in ihren Partituren gewöhnlich zuerst beide Violinen, dann die Bläser, die Viola, Trompeten, Pauken, Singstimmen und den Baß; andere setzen die Blechinstrumente oben, die Rohrinstrumente in die Mitte, die Saiteninstrumente unten, und die Singstimmen zwischen Violine und Baß; noch Andere schalten die Singstimmen in der Mitte ein u. s. f. Hat der Partiturspieler sich hievon genau orientirt, so kommt es, bei Vocalcompositionen, nur darauf an, ob die Sänger zugegen sind oder nicht. Im ersten Falle hat er sich nämlich nur mit den begleitenden Instrumenten zu befassen, außer er wollte den Sängern die Gesangparthie einstudiren, alsdann muß er ebenfalls wie im zweiten Falle, wo keine Sänger zugegen sind, die melodieführende Stimme herauszuheben, und wenn solche z. B. im Tenor oder Baß liegt, um eine Octave höher mit der rechten Hand zu spielen suchen, damit sich der Melodiengang klar und deutlich gestaltet. Derselbe Fall tritt ein, wenn irgend ein Instrument mit einer Solo-Stelle betheilt ist; diese muß abermals vorzugsweise aufgenommen, und die ausfüllende Begleitung untergeordnet werden. Sich einen schwer zu greifenden Satz fingerrecht zu machen, ist jedem Partiturspieler erlaubt; doch muß das so geschehen, daß der eigenthümliche Charakter des betreffenden Instruments und die Harmonie nicht verloren geht. Z. B. die Hoboe oder Clarinette hätte ein Arioso, wozu die Violinen in wogenden Sechszehntheilen figuriren, dann muß mit der rechten Hand die Cantilene und mit der linken die Begleitung gespielt werden, wobei der kleine Finger der linken Hand immer den Grundton anschlägt, damit die Stellung der Accorde unverändert bleibt und nicht durch die laufende Unterstimme vielleicht statt des vollkommenen Dreiklangs ein Quartsextenaccord zum Vorschein kommt. Oefters trifft es sich, daß mehrere obligate Figuren in verschiedenen Instrumenten zu gleicher Zeit concertiren, wodurch die Unmöglichkeit entsteht, sie alle mit zwei Händen wiederzugeben. Da muß dann ein sicherer Ueberblick entscheiden, was das Entbehrlichste und was das Wichtigste ist. Gewöhnlich kann man in diesem Falle nicht anders, als unter zwei Uebeln das kleinste zu wählen, und sich an jene Gesangführung halten, welche, vorgetragen von dem vollen Orchester, hauptsächlich einen bleibenden Eindruck auf das Gehör machen würde, denn der Partiturspieler ist nur der Repräsentant der ganzen Instrumentenmasse; er soll ein getreuer Maler seyn, und eben so wenig die Grundzüge als die feineren Schattirungen und Nüancen vernachlässigen. Je vollgriffiger eine Partitur ausgeführt, je genauer alle hervorstechenden Einzelnheiten beibehalten werden, desto mehr Lob verdient der Spieler. Daß übrigens bei Gesangstellen Delicatesse und eine freiwillige Subordinirung ganz an ihrem Platze ist, darf wohl dem discreten Begleiter nicht erst erinnert werden. In Recitativen dürfte es zweckdienlich seyn, jederzeit vor dem Eintritt der Singstimme den ersten Ton in dem Schlußaccorde der rechten Hand oben zu legen, weil dadurch dem Sänger das intoniren wesentlich erleich-

tert wird. Daß übrigens die Gewandtheit im Partiturspiel nicht einzig und allein auf dem schnellen Ueberblicke, auf dem wirklichen schnellen Lesen jeder einzelnen Note der in der Partitur verzeichneten Stimmenmasse beruht, dürfte Jedem einleuchten, und wenn ein tüchtiger Partiturenspieler behauptet, er lese in der That jede Note, so sieht das einem eigenen Erheben ins Wunderbare ähnlich, denn wir möchten eben so kühn die reine Unmöglichkeit davon behaupten. Nur die Hauptstimmen und Hauptstellen, welche sich dem aufmerksamen Auge durch eine größere Notenmasse ganz von selbst darstellen, vermag man wirklich zu lesen; Vieles der bloßen Begleitung und Füllung muß der Partiturspieler aus eigener Erfindung zusetzen. Daraus folgt nun jedoch auch, daß der Partiturspieler ein vollkommener Kenner der Harmonie und des Satzes ist, denn alle seine schnell erfundenen harmonischen Begleitungen müssen denen des Componisten genau entsprechen. Er muß wissen, welche Harmonien auf einander zu folgen pflegen und auf einander folgen müssen. Die Modulationen ergeben sich aus der Hauptstimme, und die Accord-Verkehrungen und Umkehrungen aus dem Basse, den er nie aus den Augen lassen darf. — Wenn man bedenkt, wie beschränkt noch vor wenigen Decennien das begleitende Orchester, besonders die damals gleichsam in der Kindheit liegende blasende Parthie desselben war; wie in neuerer Zeit nicht nur die Instrumente selbst so wesentlich vervollkommnet worden, sondern auch die Musiker sich auf eine so bedeutende Weise ausbildeten, daß man jetzt Stellen ripien vortragen lassen kann, die einst nur Concertisten anvertraut wurden; wenn man sich jetzt nicht ohne Lächeln der gut gemeinten Warnung jenes Capelldirectors erinnert, als er mit wichtiger Feldherrn-Miene seinen Comilitonen zurief: „Aufgepaßt meine Herren, es kommen Sechzehntelnoten vor!“ und als Gegenstück dazu eine Riesen-Sinfonie von Beethoven aufstellt, und die nie geahnten Effecte bewundernd anstaunt, welche dieser Heros der Tonkunst auf einer Bahn, die von Haydn und Mozart geebnet ward, und worauf Cherubini, Spohr, Weber u. A. selbstständig fortgeschritten sind, durch die genialsten Combinationen hervorbringt; wenn man nun endlich noch vielleicht die neueren Partituren von Meyerbeer, Lindpaintner, Marschner, Schneider u. A. anschaut, so muß man staunend den Unterschied wahrnehmen, welcher zwischen dem Partiturspiel der jetzigen und der früheren Zeit herrscht, welchen Riesenschritt dasselbe in so kurzer Zeit gemacht hat. Kein Wunder, daß es ehemals der guten und gewandten Partiturspieler nicht wenige gab, jetzt aber derselben so sehr wenige giebt. Wie leer die alten, wie voll, wie belagert von Noten die neuen Partituren! Man vergleiche die Art. Instrumentalmusik, Instrumente und Instrumentation. Kaum daß es noch möglich ist, diese Masse von Noten, von welcher jetzt die Partituren strotzen, mit den blos 10 Fingern auf einem Instrumente zu überwinden. Ob die Kunst an sich damit gerade auch einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat, steht uns nicht zu, hier zu entscheiden; aber immer tiefer dringt sich uns bei solcher Betrachtung die Wahrheit des alten Wahlspruchs auf: ars longa, vita brevis! — S.

Parypate, der Name der zweiten Saite in den beiden tiefsten Tetrachorden des griechischen Tonsystems. Man sehe diesen Artikel. — **Parypate hypaton** ist der zweite Ton des Tetrachords Hypaton (unser e), und **Parypate meson** der zweite Ton des Tetrachords Meson (unser h). S. auch Tetrachord.

Pasi, Antonio, berühmter Sopranist (Castrat) des vorigen Jahr-

hunderts, aus Bologna gebürtig, und neben dem großen Bernacchi ein Schüler von dem viel gekannten Pistocchi, blühete besonders ohngefähr von 1720 bis 1740. Im Jahre 1726 hörte ihn Quanz zu Parma. Bei seinen dramatischen Vorstellungen kam ihm seine äußerst vortheilhafte Figur sehr zu statten, und dies, so wie die an sich selbst angenehme, wenn auch etwas schwache Stimme, erwarben ihm binnen Kurzem den Ruf eines der ausgezeichnetsten Sänger, wiewohl man ihm auf der andern Seite schuld gab, daß er durch seine allzu häufigen Verzierungen nicht wenig zu der Geschmacklosigkeit des bunten italienischen Gesanges beigetragen habe, wie dieser sich selbst bis in die neuesten Zeiten noch erhalten hat. Uebrigens waren seine Verzierungen bei weitem noch nicht so reich als die Bernacchi's, der eine weit biegsamere Kehle hatte. Sie bestanden meist nur in kleinen Manieren, als Mordenten, Trillern, Schleifern ꝛc., die er so oft als nur möglich und immer mit der größten Genauigkeit anbrachte, wodurch sein Vortrag im Grunde eine ganz eigene Art von Styl erhielt, den so leicht Keiner nachahmen konnte. Sein Todesjahr muß so ziemlich ins 5te oder spätestens 6te Decennium des vorigen Jahrhunderts fallen.

Pasino, Don Steffano, ein italienischer Componist des 17ten Jahrhunderts, lebte um 1680 zu Conato. Von seinen Werken kennt man nur noch: ein Buch 2= bis 4stimmiger Messen, ein anderes 2= bis 4stimmiger Motetten mit beliebiger Violinbegleitung, ein Buch 5stimmiger Psalmen, und 12 Sonaten für 2 bis 4 Instrumente, die 1679 zu Venedig gedruckt wurden. 33.

Pasquali, 1) Nicolo, Virtuose auf der Violine und guter Componist, aus Italien gebürtig, aus welcher Stadt aber läßt sich nicht mehr ermitteln, kam gegen 1743 nach London, ging von da aber bald nach Edinburg, wo er sich als Musiklehrer habilitirte und auch 1757 starb. Als das wichtigste seiner Werke, so armselig dasselbe auch an sich seyn mag, wird bezeichnet: „Art of Thorough Bass made easy" etc., das zwei französische und zu Amsterdam herausgegebene Uebersetzungen erlebte, und nachgehends auch noch einmal in England neu aufgelegt wurde. Dann kennt man noch von ihm: „Art of Fingering the Harpsichord" etc., „XII Ouvertures for a full Band", „Quartettos for 2 V." etc., und ein Heft Gesänge. — 2) Ein anderer Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, Namens Pasquali, und wahrscheinlich ein Sohn von vorhergehendem, zeichnete sich als Contrabaßspieler in London aus, und starb hier erst zu Anfange des laufenden Jahrhunderts. — 3) Paolo P., war ein berühmter italienischer Sänger des 17ten Jahrhunderts. Seine höchste Blüthe fällt in die Zeit um 1670. — 4) Kiesewetter führt in seiner Geschichte auch einen Bologneser Componisten des 17ten Jahrhunderts, Namens Pasquale, an; über diesen aber fehlen alle näheren Nachrichten.

Pasqualini, Marc' Antonio, vorzüglicher Sänger (Castrat), trat 1630 als Sopranist in die Päbstliche Capelle, verließ diesen Dienst indeß schon gegen 1643 wieder, und nahm das Theater zum Wahlplatz seiner, von allen Zeitgenossen als außerordentlich geschilderten Kunst. Noch 1670 war er ein Liebling seiner Landsleute. Andr. Sacchi verewigte seinen Namen und Ruhm durch ein schönes Gemälde, auf welchem er von Apollo gekrönt wird, während Marsyas hinter ihm an einen Baum gebunden liegt. Strange stach das Gemälde sehr schön in Kupfer, und setzte die Unterschrift darunter: Apollo incorona il merito e punisce l'arroganza. Auch als Vocalcomponist that er sich hervor. In mehreren Sammlungen

guter Werke aus seiner Zeit findet man Gesänge von ihm. Burney besaß eine von Salvator Rosa zusammengeschriebene Sammlung, in welcher ebenfalls ein mehrstrophiger Gesang P's enthalten war. Von besonderer Anmuth und einem feinen Geschmacke sollen seine Melodien gewesen seyn. Sein Todesjahr findet sich nirgends aufgezeichnet. — Um 1770 lebte zu Mailand auch ein Violinvirtuos Namens Pasqualini; die Sonaten für Guitarre und Baß und für Violoncell, welche Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon anführt, gehören indeß nicht ihm, sondern einem Violoncellisten, Namens Pasqualino, welcher um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu London lebte und nicht unberühmt war.

Pasquini, Ercole, geboren zu Ferrara, ein berühmter Organist des 17ten Jahrhunderts. Er bildete sich unter Alessandro Milleville, und bekleidete dann viele Jahre lang mehrere und zwar die besten Organistenstellen seiner Vaterstadt. Endlich ward er nach Rom, als Organist an der Peterskirche, berufen, welches Amt er ebenfalls eine Reihe von Jahren auf das Rühmlichste verwaltete, und zwar in der Zeit seiner höchsten Blüthe, die allgemein um 1620 angenommen wird. So weit gehen die bestimmten Nachrichten über ihn. Daß er in Armuth und der drückendsten Lage gestorben sey, ist eine bloße Vermuthung, eben so kann nicht mit Gewißheit gesagt werden, ob der folgende P. sein Sohn war. Ist dies der Fall, so muß er sich gegen 1630 von Rom weg und ins Toskanische begeben haben, und erst nach 1637 gestorben seyn, wodurch dann freilich auch der Vermuthung mehr Raum gegeben wird, daß seine letzten Lebensjahre nicht die glänzendsten waren, denn als Organist an der Peterskirche zu Rom konnte er unmöglich mit großer Noth zu kämpfen haben. Als Componist ist er uns nicht bekannt.

Pasquini, Bernardo, wie im vorhergehenden Artikel schon bemerkt wurde wahrscheinlich ein Sohn des Ercole P., geboren zu Massa di Valnevola im Toskanischen am 8ten December 1637, und zu seiner Zeit das Wunder der Organisten. Er studirte bei dem Cavaliere Loretto Vittori und Antonio Cesti, und legte sich später ganz auf das Spartiren von Palestrina's Werken. Er war als Organist an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom angestellt, zugleich aber auch Cammervirtuose des Fürsten Giov. Batt. Borghese. Sein Ruhm verbreitete sich dergestalt, daß Kaiser Leopold I. seine eigenen Virtuosen ihm zusandte, um bei ihm noch zu studiren. Er starb zu Rom am 22sten November 1710 und ward in der Kirche di S. Lorenzo in Lucina begraben, wo seine Büste in Marmor noch jetzt links beim Eingange in die Kirche sich befindet. Hiernach ist nun zu berichtigen, was Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon über diesen alten Meister beibringt, da Baini, dessen Werke über Palestrina wir obige Nachrichten entnehmen, ohne Zweifel genauere Kenntniß von dem Manne haben muß, als Gerber sie sich verschaffen konnte. Was besonders hiebei auffällt, ist, daß Baini kein Wort darüber sagt, daß P. auch dramatischer Componist gewesen sey, während Gerber, Mattheson und Burney doch so bestimmt angeben, daß mit P's Werke „Dov è amore e pieta" 1679 das Theater zu Capranica eröffnet und ihm auch die Composition des Drama's übertragen worden sey, welches Rom 1686 der Königin Christine von Schweden zu Ehren aufführen ließ. Uebrigens wissen Gerber, Mattheson und Burney weiter keine dramatischen Werke von ihm anzuführen, was sie doch mehr als wahrscheinlich gekonnt haben würden, wenn Pasquini wirklich als Operncomponist so berühmt war, wie sie behaupten. Daß dieser im Theater auf dem Flügel zu accompagniren pflegte, läßt sich allenfalls glauben, da er Cammervirtuose des

Fürsten Borghese war. Capellmeister an S. Johann im Lateran war er sicher nicht. N.

Passacaille (französisch), italien. Passacaglio, zuweilen auch Passagallo, ein im Dreiviertel-Takt stehender Tanz von zärtlich ernstem Charakter und daher mehr langsamer als geschwinder Bewegung. Er kann mit vollem Takte, aber auch mit einem Viertel im Auftakte anfangen, und hat, wie die Chaconne, von der er sich zumal nicht sehr wesentlich unterscheidet, das Eigenthümliche, daß er nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern blos aus einer Melodie von 8 Takten besteht, die bei ihrer jedesmaligen Wiederholung, über ein und eben derselben Grundstimme, mit (meist beliebigen) melodischen Veränderungen vorgetragen werden, und die daher eine merkliche Verschiedenheit der Notenfiguren ertragen. Der noch wesentlichste Unterschied zwischen einer Chaconne und Passacaille ist, daß diese in einem noch etwas langsameren Tempo gespielt wird, und ihre Melodie nothwendig noch mehr Annehmlichkeit haben muß als jene; indeß wollen Einige sogar auch einen noch schnelleren Vortrag der P. als der Chaconne, also gerade das Gegentheil. Diese Meinung ist jedoch die der Minorität unter den Musiklehrern. Der Name dieses Tanzes kommt ursprünglich aus dem Spanischen her, und so ist denn auch die Vermuthung nicht ohne Grund, daß die Franzosen, bei welchen der Tanz vorzüglich zu Hause ist, und von denen ihn die Italiener erhielten, zuerst denselben aus Spanien mitgebracht haben. In Deutschland ist die P. gar nicht gebräuchlich, außer daß man die Musik hie und da wohl findet. 5.

Passage. Das Wort Passage ist eigentlich französisch, und kommt von dem ital. Passo und Passaggio (oder Passaggio), welches Durchgang heißt, her; in der Musik aber ist es zu einem deutschen Worte gestempelt, u. man sagt selbst im Französischen hier bisweilen dafür Roulade. Im weitesten Sinne des Worts versteht man in der Musik darunter jede kleinere oder größere Tonreihe, die, der Cantilene entgegengesetzt, viel mechanische Fertigkeit (im Gesange oder auf Instrumenten) verlangt; dann ins Besondere aber eine Reihe melodischer Töne, wodurch die Melodie mannigfaltiger gemacht und mittelst der sog. Diminutionen oder Verkleinerungen eine Hauptnote in mehrere kleinere Nebennoten verwandelt wird; und hieraus abgeleitet endlich im engsten Sinne des Worts die ähnliche Fortsetzung einer Notenfigur durch verschiedene Takte oder die weitere Ausführung eines Gedankens in ähnlichen (laufenden oder springenden) Notenfiguren. In technischer Hinsicht müssen die Passagen, oder diese aus allerlei Figuren zusammengesetzten Läufe, so beschaffen seyn, daß alle darin enthaltenen Töne von einem fertigen Sänger oder Spieler mit Leichtigkeit und in einem Zusammenhange vorgetragen werden können, und deshalb fallen sie denn auch im Gesange meistens nur auf eine einzige Sylbe. Wie die Manieren können sie entweder vorgeschriebene oder freie seyn, d. h. vom Tonsetzer selbst bestimmt oder von dem ausführenden Sänger oder Spieler nach eigener Willkühr da angebracht, wo jener, der Componist, nur die Hauptnoten angezeigt hat. In diesem Falle sind sie im Grunde eben das, was man Verzierung im Allgemeinen nennt; in beiden Fällen aber ein Werk des guten Geschmacks, selbst wenn sie nur zur Parade der Kunstfertigkeit dienen sollen, da auch in dieser niemals gegen einen guten Geschmack gesündigt werden sollte. Man hat wohl schon alle Passagen aus einem Tonstücke verbannen wollen; allein so wie allerdings ein Tonwerk, das überfüllt ist von dergleichen Verzierungsnoten, und das lediglich nur dazu dienen soll, um die technische Fertigkeit eines Virtuosen zu zeigen, durchaus keinen Anspruch auf ästheti-

schen Werth machen kann, so giebt es auf der andern Seite doch auch wieder Empfindungen und Empfindungsgrade, die nur durch Passagen ihren ganzen Ausdruck erreichen. Wie höchst vortheilhaft z. B. kann das kühne Daherrauschen einer Passage wirken, wenn das Gefühl einen Grad der Heftigkeit erreicht hat, wo es in seiner Spannung eine Kraft des Ausdrucks verlangt, die nie mit der bloßen äußern Kraft eines einzelnen Tones erreicht werden kann? — Hier verlangt der Gesang, die musikalische Sprache und das Gefühl des Hörers oft mit Gewalt nach vielen Tönen, nach Masse. Freilich müssen auch in diesem Falle die Passagen nicht allein dem Charakter des Tonstücks, sondern auch seiner ganzen übrigen inneren und äußeren Einrichtung entsprechen, und in Wahrheit ausdrucksvoll seyn. Sie erfordern in dieser Beziehung eben das, was alle Figuren und Manieren unter sich gemein haben. Man lese die Art. Figur und Manier. Wenn sie mit dem ganzen Inhalte der Solostimme Nichts gemein haben, als das Notenblatt, auf dem sie stehen, oder wenn statt der vorhandenen Passage auch jede andere an dieser Stelle stehen könnte, kurz wenn sie weiter Nichts sind und sagen als ein Schaugericht technischer Fertigkeit, so scheiden sie nothwendig auch aus dem Bereiche einer schönen Kunst. Dem Sinne, dem Charakter, dem Ausdrucke und der jedesmaligen Situation in einem Tonstücke muß eine Passage, sey sie nun ein einfacher Lauf oder irgend eine andere größere Verzierung, angemessen seyn und dann in praktischer Beziehung noch Ton und Taktart entsprechen, sonst ist sie jedesmal falsch und muß wegbleiben, und sobald der Sänger oder Spieler unter einer Direction (Capellmeister) steht, von dieser nicht zugelassen werden, außer — wir wiederholen es — das ganze Tonstück ist blos dazu gemacht, technische Fertigkeit in ihrer höchsten Potenz zu entwickeln, oder soll — mit anderen Worten — ein Bravourstück seyn, für welches man ziemlich alle neuere ital. Musik, wegen ihrer unverantwortlichen Ueberladung mit Passagen, erklären könnte. Da die P. gewöhnlich nur zur Verstärkung des Ausdrucks dienen, eine Steigerung des Gefühls andeuten, so haben sie ihren schicklichsten Platz auch bei der Wiederholung eines melodischen Satzes und in den Finalcadenzen. — Ein Tonstück, welches aus Nichts als nur aus lauter solchen laufenden oder springenden Figuren in angemessener Ordnung besteht und lediglich dazu dienen soll, sich technische Fertigkeit durch Uebung zu erwerben oder die bereits gewonnene Fertigkeit zu zeigen, heißt nun endlich auch wohl ein Passaggio (ausgespr. Passaddschjo). Es ist dies also weiter Nichts als eine Etude, oder ein Uebungsstück, im Grunde noch kein eigentliches Concert-, wenn auch sg. Bravourstück. M.

Passarini, Francesco, geboren zu Bologna, war daselbst in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister und Minor Conventualis an der Kirche des heiligen Franciskus, und ein zu seiner Zeit sehr angesehener Componist. Im Jahre 1671 erschienen von ihm 3- bis 6stimmige concertirende Psalmen mit beliebiger Violinbegleitung, nebst 5stimmigen Litaneien mit Begleitung von 2 Violinen. 1672 ließ er „Compieta concertata a 5 voci con Violini obligati" drucken, u. dergl. m. In der Breitkopf-Härtel'schen Manuscripten-Sammlung befanden sich von ihm verschiedene 2chörige Kyrie. Vieles Andere ist verloren gegangen.

Passepied, ein auch in Frankreich jetzt ziemlich ganz außer Gebrauch gekommener Tanz im Dreiviertel- u. noch gewöhnlicher im Dreiachtel-Takt, hinsichtlich seines Charakters der Menuett sehr ähnlich, nur von munterer Bewegung. Sonst besteht er, wie die Menuett, aus 2 Theilen von geradzähligen Rhythmen; oft wird der Hauptmelodie auch, die gemeiniglich

in einer Durtonart steht, zur Abwechselung in diesem Falle noch ein Minore von derselben rhythmischen Eintheilung angehängt, auf welches dann jene Hauptmelodie oder der erste Theil blos wiederholt wird. Das Minore vertritt dann gleichsam die Stelle des Trio bei der Menuett. In der Bretagne kam die P. zuerst auf, und sie war im vorigen Jahrhunderte, wegen ihrer Munterkeit und überhaupt ihres einfach angenehmen, frohen Charakters, in ganz Frankreich sehr beliebt. Erst in neuerer Zeit hat man nur wenig mehr davon gehört. a.

Passetto, Giordano, von ziemlich allen musikalischen Geschichtschreibern als einer der vorzüglichsten Madrigalen-Componisten seiner Zeit angeführt, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts und war Capellmeister am Dome zu Padua. Madrigalen sind auch die meisten seiner Werke und mehrere Sammlungen davon wurden zu Venedig gedruckt.

Passy, bekannt in Deutschland als vielleicht der ausgezeichnetste Schüler Field's, u. wirklich vortrefflicher Claviervirtuos, lebt derzeit (1837) als Musiklehrer in Stockholm. Wir hoffen, im Nachtrage seine ausführliche Lebensgeschichte mittheilen zu können; bis jetzt war es uns trotz aller angewandten Mühe unmöglich, die nöthigen Materialien dazu zu erlangen.

Pasta, Giovanni, Dichter und Tonkünstler, geboren zu Mailand 1604, war einige Jahre Organist bei St. Alleſſandro zu Bergamo, dann Canonicus bei S. Maria Falcorina in seiner Geburtsstadt, und endlich Capellano maggiore bei dem Regiment Tufo, als welcher er einen Feldzug mitmachte und 1666 starb. Von seinen musikalischen Werken werden noch angeführt: Due Sorelle, Musica et Poesia, concertate in Arie musicali. Parte 1 e 2, gedruckt zu Venedig.

Pasta, Giuditta, geb. zu Como im Jahre 1798, nun die Malibran todt ist, unstreitig die größte jetzt lebende dramatische Sängerin in italienischer Schule, wenn sie die höchsten Höhen ihres künstlerischen Glanzes bereits auch überschritten hat. Ihre erste Bildung erhielt sie im Conservatorium zu Mailand, wo man jedoch entweder ihre ausgezeichneten Gaben nicht richtig zu würdigen wußte, oder wo sie dieselben noch nicht zur ganzen Entfaltung gebracht hatte. Einerlei, gewiß ist, daß sie damals in Mailand noch nicht das geringste sonderliche Aufsehen machte, und nehmen wir letzten Grund an, so ist das leicht erklärlich. Colossale Stimmen ihrer Art pflegen in der Regel sich erst später zu entwickeln, und der Grund davon ist vollkommen physischer Natur, gehört aber nicht weiter hieher; anderer Seits werden so geniale Erscheinungen, wie die P. eine ist, nicht selten erst später sich ihrer selbstständigen Kräfte bewußt, und erscheinen unbeholfen, unbedeutend, so lange sie, den mächtigen Gott in sich nicht ahnend, dem allgemeinen, genau vorgezeichneten Gesetze der Schule folgen. Zum Beweise des Satzes könnten wir hier mehrere todte und lebende Beispiele anführen, wenn die weitere Geschichte der großen Sängerin uns nur Raum dazu ließe. Drei Jahre hielt sie sich ihrer Bildung halber in Mailand auf. Als sie die Stadt alsdann verließ, ahnete Niemand noch dort, mit welch' blendendem Glanze sie dereinst strahlen würde. Sie sing nun an, auf den Theatern zweiten Ranges in Oberitalien aufzutreten, und sang mit Beifall, keineswegs aber mit dem Erfolge, der für die Zukunft etwas außerordentlich Großes versprochen hätte, in Brescia, Parma, Livorno. Erst im Jahre 1822, während des Congresses zu Verona, fing sie an, Aufsehen zu erregen; nun aber auch mit einer Energie und — wir möchten sagen — so überraschender Plötzlichkeit und durchgreifender Macht, daß binnen Kurzem ganz Europa erfüllt

war von ihrem Ruhme. Allerdings mag der Augenblick des Hervortretens ihres Genie's selbst Viel zu diesem wunderbaren Erfolge beigetragen haben. Der Congreß hatte Notabilitäten aus ziemlich ganz Europa gerade auf dem Punkte ihres Erscheinens versammelt. Allein ihrem Talente und ihrer Leistung selbst muß doch auch ein großer und der größte Theil davon zugeschrieben werden, denn erst mußte diese anziehen und begeistern. Nun erhielt sie gleich im nächsten Jahre einen Ruf nach Paris, und auch hier setzte sie alle Hörer und Schauer alsbald in Staunen und Verwunderung. Wie aber das wahrhaft tiefe Genie sich niemals durch äußerliche Erfolge genügen läßt, sondern seinen höchsten und strengsten Richter stets in sich selbst findet, so auch die Pasta. In der That schien ihr erst jetzt aufzugehen, was zu leisten sie berufen sey, und mit unablässiger Kraftanstrengung rang sie dahin, dieses höchste Ziel, das sie sich selbst gesteckt hatte, zu erreichen. So lebte sie in Paris, obgleich sie schon auf dem Gipfel der Kunst zu stehen schien, doch fast nur dem Studium, und gewann sich so auch jene äußeren Vollkommenheiten und Fertigkeiten, welche als die Mittel, als die materiellen Stoffe zu den höchsten Leistungen stets nothwendig und unentbehrlich sind. Ihr klangvolles Organ erweiterte sich durch fleißiges Solfeggiren zu einem Umfange von $2^1/_2$ Octaven, vom kl. g bis 3gestr. d, so daß sie von nun an allen Anforderungen an den Contralt und an den hohen Sopran zugleich aufs Vollkommenste genügen konnte. Hier bezeichnen wir indessen nur den Umfang ihrer Stimme, wo diese überall mit Leichtigkeit anspricht und durchaus keiner Anstrengung bedarf; in glücklichen Augenblicken, bei guter Kehlsituation und mit gewaltsamen Erpressungen geht sie noch um einige Töne oben und unten darüber hinaus, und solche Fälle kommen bei der Leidenschaft ihrer Darstellungen nicht selten vor. In Rossini's „Tancred" singt sie das eine Mal die Titelrolle, das andere Mal die Amenaide, u. dergl. m. Das ist aber nur eine äußerliche Eigenschaft ihrer Stimme; köstlicher ist der intensive Werth derselben, wodurch jeder ihrer Töne zu einem vollen, reinen Glockenlaut, zu dem reinsten Ausdrucke irgend eines inneren Gefühls wird. In der Tiefe haben ihre Stimmentöne zwar einen etwas rauhen Charakter, aber dieser gehört ja zu dem Ganzen dieser außerordentlichen Erscheinung, so daß diese, so paradox auch die Behauptung klingen mag, Etwas von ihrem eigenthümlichen Werthe verlieren würde, wenn jener charakteristische Zug nicht vorhanden wäre. Außerordentlich wie ihre Stimme ist dann auch die Gestalt der Sängerin. Mit dem edelsten Wuchs verbindet sie den ausdrucksvollsten römischen Kopf, hohe Stirn, dunkles mächtiges Auge, Grazie der Lippen, eine etwas gebogene, aber höchst edel geformte Nase. Diese Eigenschaften, verbunden mit dem inwohnenden Talent, machen sie zur größten jetzt lebenden Darstellerin für die ital. tragische Oper. Talma selbst soll von ihr geäußert haben: „dies ist die Frau, von der ich noch lernen kann". Ihre Erscheinung auf der Bühne hat die Majestät der beherrschenden Ruhe; so feurig, in so großen Zügen sie darstellt, so bleibt ihr plastisches Spiel doch immer edel und begränzt. Eine Wendung ihres schönen Hauptes, ein Blick ihres Auges, eine leichte Bewegung der Hand sind für sie Mittel des ergreifendsten Ausdrucks. Was sie mimisch und plastisch leistet, erhält noch eine höhere Seele durch einen einzigen anschlagenden Ton ihrer Stimme. Ein „O Dio", wie es aus ihrer Brust dringt, über ihre Lippen schwebt, ist von unbeschreiblicher Wirkung. Ja schon ihr Auftreten, ihr Kommen, ihr Gehen, versetzt die versammelten Hörer in jene ahnungsvolle tragische Spannung, wodurch sich in einem überfüllten colossalen Raume die tiefe Stille erzeugt, die an sich schon

das Herz schauerlich berührt. Die Rollen, in welchen sie die höchsten Erfolge dieser Art erreicht hat, sind: Medea in Simon Mayer's Oper, Desdemona, Semiramide in Rossini's Oper, Nina und endlich die Giulia in Zingarelli's (nicht Bellini's) Oper „Romeo und Julie". In dieser letzteren Rolle ist es namentlich die Scene in der Gruft, wo diese große Darstellerin (wir können kaum sagen Sängerin) eine im Tiefsten erschütternde Wirkung hervorbringt. Die Begeisterung, welche sie, da sie nach ihrem Aufenthalte in Paris in ganz Italien gesungen hat, bei ihren Landsleuten erregte, ist unbeschreiblich, zumal da für diese die Ausbildung als Concertsängerin, welche die P. im vollkommensten Grade besitzt, so daß sie an Leichtigkeit der Passagen, pianissimo wie mit vollster Stimme, mit jeder ihrer Zeitgenossinnen wetteifern kann, eine fast überschätzte Eigenschaft ist. Einen Beweis davon gab namentlich das Vorhaben der Bewohner Como's, welche die Büste ihrer großen Landsmännin in Marmor verfertigen lassen wollten, was sie jedoch mit edler Bescheidenheit sich verbat, indem sie den Wunsch aussprach, daß man die dafür bestimmte Summe zur Unterstützung der Armen ihrer Vaterstadt verwenden möge: ein Zug, der ganz der fast vergötterten Malibran gleicht, welche überhaupt eine Nacheiferin der Pasta war. Indeß hat man in Italien Medaillen auf sie geschlagen, und es ist wohl keine künstlerische Ehre zu nennen, die der P. nicht wiederfahren wäre. Ihren letzten höchsten Triumph feierte sie 1832 in Wien, wohin sie berufen war. Aus eigenem, freiem Antriebe hätte sie ihr Vaterland wohl nie mehr verlassen. Von da an nun aber steigt sie als schaffende Künstlerin, dem natürlichen Laufe der Dinge folgend, abwärts. Den ersten Schritt schon über den höchsten Gipfel ihrer Kunst that sie auf deutschem Boden. Und möchte sie, gleich der Catalani, lieber da zurückgetreten seyn, wo ihr Verlust mit kaum überwindlichem Schmerz empfunden worden seyn würde, als die Zeit abzuwarten scheinen, wo sie ihren eigenen Ruhm überlebt haben wird. Sollte dies der Fall werden, so wird sie vielleicht die traurige Erfahrung machen, daß die Welt nicht so dankbar ist, frühere Genüsse und Erhebungen unerschütterlich festzuhalten, sondern daß sie die Selbsttäuschung, in der große Talente so leicht verharren, mit unerbittlicher Strenge, grausam und höhnisch straft, und die P. hat, ja ist wahrlich ein großes Talent. 1835 hieß es auch einmal, daß sie sich von dem Theater zurückgezogen habe und auf einem Gute in der Nähe von Neapel lebe. Allein das war ein Irrthum: sie lebt in Mailand in ihrem eigenen prächtigen Hause und in den Sommermonaten auf ihrer herrlichen Villa am Comersee, und singt auch in diesem Augenblicke (Sommer 1837) noch, natürlich mit immer merklicheren Zeichen, daß die Zeiten ihres schönsten Glanzes vorüber sind, und so auch mit immer weniger enthusiastischen Huldigungen. Indeß behauptet sie hinsichtlich des Ausdrucks im Pathetischen noch immer einen bewunderungswürdigen Vorzug. Selbst die Malibran vermochte sie in dieser Gattung des plastischen und musikalischen Ausdrucks nicht zu erreichen; nur die Vielseitigkeit ihres dramatischen Talents u. ihrer darstellenden Mittel ist bereits ganz verloren gegangen. In England, wo sie in den Jahren 1827, 1828 ꝛc. lebte, hat sie sich ein ungeheures Vermögen erworben. Aeußerliche Verhältnisse sind es wahrlich nicht, die sie an die Bühne fesseln, sondern nur eine heilige, eine nicht zu besiegende Liebe zur Kunst und dann in der That auch jenes feste, starre und eben unüberwindliche Beharren in einer künstlerischen Selbsttäuschung. st.

Pasterwitz, Georg, einer adeligen Familie entstammend, wurde am 7ten Juni 1730 zu Bürrhütten in der Nähe von Passau geboren und in dem baierischen Kloster Niederalteich erzogen. Mit 14 Jahren kam er nach Krems-

münster, machte als fleißiger Studiosus so wie als geschickter Musiker sich allgemein beliebt und petirte endlich, vom innern Berufe geleitet, um Aufnahme in den Orden. Während seiner theologischen Studien zu Salzburg genoß er den lehrreichen Unterricht des würdigen Domcapellmeisters Eberlin, dessen gediegene Compositionen, nebst jenen von Fuchs und Mattheson, stets seine Vorbilder auf der selbst sich vorgezeichneten Bahn blieben. Nach seinem Eintritte in das Stift bekleidete er 12 Jahre hindurch das Professorat der Logik und Metaphysik; später (1772) übernahm er die für die dortige Academie neu creirte Lehrkanzel der Polizei- u. Finanzwissenschaft, indem er auch zugleich unter Anderem die durch den Tod seines Mitbruders, Franz Sparry, erledigte Chordirection versah. Trotz dieser mannigfaltigen, zeitraubenden Amtsgeschäfte vollendete er dennoch viele gehaltvolle Werke, wovon weiter unten die Rede seyn wird; führte die Oberaufsicht über die Convictsknaben, bildete junge Sänger für die Schaubühne, nicht allein im Vortrage, sondern auch hinsichtlich der Aussprache, Stellung, Bewegung, Manieren u. s. w., wobei ihm die auf zeitweiligen Ausflügen nach Triest u. Venedig gewonnene Kenntniß der italienischen Schule wesentlich zu statten kam. Im Jahre 1785 wurde P. als dirigirender Hofmeister u. Verwalter sämmtlicher Stiftsangelegenheiten nach Wien versetzt, wo er im freundschaftlichsten Verkehr mit Mozart, Haydn, Salieri u. Albrechtsberger 10 glückliche Jahre ununterbrochen thätig in seinem Lieblingsfache durchlebte. Nach seiner Zurückberufung sah er sich mit der Verleihung der Decanswürde im Lyceum belohnt, und beging gerade zugleich mit dem neuen Jahrhundert seine 50jährige Amtsjubelfeier als Ordenspriester, zu welchem seltenen Feste er sich selbst eine große Messe nebst Graduale und Offertorium componirte. Dies war sein Schwanengesang; eine immer mehr überhand nehmende Wassersucht sprach Hohn der ganzen medicinischen Facultät, und am 26sten Jänner 1803 entschlief, tief betrauert, der lebenssatte 73jährige Greis. Als Resultat seiner künstlerischen Wirksamkeit sind folgende schätzbare Produkte bekannt geworden: 6 Messen, 4 Te Deum laudamus, 50 Antiphonien, mehrere Vespern, Motetten, Hymnen, Graduale's und Offertorien; ein Requiem; 2 Oratorien: „Samson" und „Giuseppe riconosciuto"; einige komische Opern und Singspiele; 8 fughe secondo l'ordine dei toni ecclesiastici, per l'Organo; 8 fughe secondo l'ABC di Musica; 8 do etc. op. 3.; Canone a quatro: „Te quisquis amat"; u. v. A. Nach Gerber's Bericht soll P. auch weitläuftige Reisen durch den größten Theil von Deutschland, Ungarn und Böhmen unternommen haben. —d.

Pasticcio (ital. ausgespr. Pastittschjo), wörtlich: Pastete; auf die Musik bezogen also gleichsam eine musikalische Pastete. Der Ausdruck erscheint lächerlich, aber seine Idee ist doch richtig. Man versteht nämlich in der Musik unter P. ein Tonstück, dessen einzelne Sätze aus Tonstücken verschiedener Meister entlehnt sind, also ein aus den verschiedenartigsten fremden Stoffen zusammengesetztes musikalisches Ganze, so wie auch die Pastete aus den mannigfachsten Ingredienzien besteht. Das P. ist also ähnlich dem Potpourri und Quotlibet, nur daß jenes seine einzelnen Sätze gleichviel aus einem oder mehreren Werken *eines* Tonsetzers, oder aus den Werken *verschiedener* Componisten entnehmen, u. dieses dabei noch lange oder kürzere abgerissene Sätze und zwar in komischem Contraste zusammensetzen, u. dieses wie jenes lang oder kurz, ohne bestimmten Umfang seyn kann, während das Pasticcio immer ein mehr größeres Tonstück ist u. nur größere Tonsätze, auch nicht blos aus den Werken *eines*, sondern *mehrerer* Componisten zugleich entnimmt und zu einem Ganzen zusammensetzt. Ein P. z. B. ist es, wenn man zu einem Instrumentalconcerte, das bekanntlich meist aus 3 Haupt-

sätzen besteht, das erste Allegro aus einem Concerte von Hummel, das Adagio aber aus einem Concerte von Weber, und das letzte Rondo oder Allegro aus einem Concerte von Kalkbrenner oder einem andern Componisten wählt. Ein Potpourri oder Quodlibet ist das eigentlich noch nicht, wenn auch dieselbe Grundidee dabei obwaltet. Der franz. Name für ein solches Musikstück ist Pastiche. Uebrigens nennt man auch wohl ein solches Tonstück ein Pasticcio, das blos in der Manier eines andern großen Tonsetzers bis zu täuschender Aehnlichkeit gesetzt ist, also noch keine eigentliche Copie genannt werden kann, aber doch auch keinen einzigen originellen Gedanken hat. Einer der glücklichsten Verfertiger von Pasticci's dieser Art war David Teniers, dessen dahin gehörige Werke oft die größten Kenner täuschten. Ohne seinen Namen zu wissen hielt man dieselben nicht selten für das Eigenthum ganz anderer (darin nachgeahmter) Meister, die aber auch nicht eine Note davon als ihnen wirklich angehörend betrachten konnten. Es ist eine solche täuschende Nachahmung nicht so leicht, und den Erfahrnen kann es daher gar nicht wundern, warum es der glücklichen Pasticci-Schreiber dieser zweiten Gattung so wenige von jeher gab, und warum in neuerer Zeit fast gar kein Musiker seine Kräfte daran versucht. —g.

Pastorale. Zuerst bezeichnet dieses italienische Wort, das wörtlich übersetzt Hirtengedicht und dann auch hirtenmäßig heißt, in der Musik ein Tonstück in ländlich einfachem, dabei aber doch zärtlichem, unschuldig spielendem Charakter, nach der poetischen Idee des Hirtenlebens, der ländlichen Minne, und wodurch auch der Gesang der idealischen Hirtenwelt nachgeahmt oder wenigstens angedeutet werden soll. Dann ist es ein kleines Tanzstück von gleichem Charakter, gewöhnlich im Sechsachtel-Takt gesetzt, von mäßig langsamer Bewegung und mit vielen Ligaturen, ähnlich der Musette und dem Siciliano (man sehe diese Artikel), nur daß es noch langsamer vorgetragen wird als die erste und weit weniger punktirte Achtel hat als das letzte. Drittens ist Pastorale eine Art kleine Oper, deren Inhalt eine Scene aus der idealen Schäferwelt bildet, u. die man deutsch gewöhnlich Schäferspiel nennt. Man vergleiche daher darüber auch diesen Artikel. — Alle Musik, die den Namen Pastorale führt, als Hauptbenennung nun oder im adjectivischen Beisatz, muß ganz idyllenmäßig gehalten seyn; alle darin ausgedrückten Leidenschaften müssen das Gepräge der ländlichen Einfalt u. Unschuld, Naivität und Gemüthlichkeit tragen, und daher müssen Melodien und Harmonien leicht fließen, ungesucht und höchst einfach seyn. Alles Hochkünstlerische, alles Verzierte, Prunk- und Schmuckvolle ist hier ganz am unrechten Platz. Auch das Malen von Naturscenen, wie z. B. Beethoven in seiner sog. Pastoralsinfonie selbst gethan hat, kann nur unter der beschränkenden Bedingung geschehen, daß man nicht dabei geradezu in das Fehlerhafte der Tonmalerei (s. d.) verfällt, u. also vielleicht eine rein objective Haltung der Composition beobachtet. Mit der Anführung von Beethoven's Pastoral-Sinfonie haben wir nun zugleich auch schon angedeutet, daß es zusammengesetzte Stücke in pastoralem, d. i. idyllischem, Charakter giebt. So auch Pastoral-Messen, Pastoral-Fantasien u. s. w. Die Beschaffenheit derselben liegt in der Zusammensetzung des Wortes selbst schon. S.

Pastorelle, franz. Name für Pastorale (s. den vorhergehenden Artikel);

Pastorello aber ist das Diminutivum von dem italienischen Pastorale. S. Schäferspiel. Dann nennt man in der Musik auch wohl eben jenes Tanzstück Pastorale, das meistens im Sechsachtel-Takt steht, ein

Pastorello, wenn es im Viervierteltakt gesetzt ist. Im Uebrigen bleibt sich auch alsdann dasselbe ganz gleich.

Pataloni, Don Domenico, war von 1606 bis 1610 Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom. Sein Vorgänger daselbst war Vic. Ugolini und sein Nachfolger Frd. Donati. Das sind alle Nachrichten, welche man über diesen Tonsetzer, der von den Geschichtschreibern als einer der vorzüglichsten seiner Zeit genannt wird, noch hat, aber auch erst durch Baini's Bemühungen und Forschungen erhielt.

Patentclavier, auch Patentflügel, P.-Instrument und P.-Pianoforte, s. Fortepiano.

Patetico, s. den folgend. Artikel.

Pathetisch, ital. patetico, franz. pathétique, im weiteren Sinne des Worts Alles, was Gemüthsbewegungen erregt, denn das griech. Wort Pathos heißt ursprünglich nichts Anderes als Gefühl, Affect, Leidenschaft, ohne nähere Bestimmung; doch verbindet man in der Regel mit pathetisch auch den Begriff des Starken und Edeln, und nennt nur das so, was das Gemüth erhebt, was edle Gefühle erweckt. In diesem Sinne ist das P. also mit dem Erhabenen und Feierlichen verwandt, deren Artikel nachgelesen werden mögen. Die Griechen setzten das Pathos zwar dem Ethos entgegen; aber auch in diesem Gegensatze scheinen sie unter dem Pathetischen nur das Große der Leidenschaften zu verstehen. Daher nun herrscht es in der Musik vorzüglich in Kirchensachen und in deren Style geschriebenen Werken; auch wohl in der tragischen Oper, doch erhebt sich diese selten dahin. Gluck's und Graun's „Iphigenie" enthalten viele höchst pathetische Stellen, namentlich ist in letzter Oper der Sterbechor hier hervorzuheben. Auch Gluck's „Alceste" schließt sich diesem Style an. Ueberall aber bekommt das P. seinen Werth nur von der Stärke und Dauer solcher Eindrücke, die die wichtigsten Kräfte unserer Seele in Anspruch nehmen. Es können daher also auch in der Musik nur solche Stellen Pathos erhalten, welche einen vollen, kräftigen Eindruck auszuüben im Stande sind, und die die Seele des Hörers mit der ganzen Macht der Kunst erfüllen. Es sind zuweilen einzelne Tonstücke mit dem Ausdrucke pathetisch oder patetico überschrieben: es soll das ein Wink für die Art des Vortrags seyn; allein keine Composition läßt sich pathetisch, d. h. mit Kraft, Würde, Fülle, ohne witzelnden Zierrath, vortragen, die nicht an sich selbst schon Pathos hat, in einem erhabenen u. deshalb harmoniereichen, kräftigen Style, ohne alle Süßigkeit und bloße Annehmlichkeit gehalten ist; umgekehrt freilich kann einer pathetischen Composition durch den Vortrag ihr Charakter wenn nicht ganz genommen, doch bedeutend gemindert werden. Das rechte Maaß bei einem pathetischen Vortrage zu treffen ist sehr schwer; bis zum Komischen und zum Bombast, ja selbst bis zur Carricatur hat man überall nur einen Schritt. Der einzige Componist, der mit dem pathetischen Style in glücklichem Maaße Eleganz zu vereinigen verstand, war wohl Paisiello. Wir wüßten ihm in dieser Hinsicht keinen andern an die Seite zu stellen. Unter den Schriften über das Pathetische ist dem Musiker besonders Meiner's Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften (Cap. 8 pag. 35 ff.) wichtig.

Paton, Miß, im Jahre 1826 erste Sängerin am Drurylane-Theater zu London, als Weber seinen „Oberon" daselbst einstudirte. Sie sang damals die Parthie der Rezia, und zwar, nach Weber's eigenem Urtheile, unübertrefflich schön. Etwas Näheres über sie und ihre Kunstleistungen ist in Deutschland nicht bekannt geworden, zumal da sie bald nach jener Zeit vom

Theater abtrat und den Lord Lennox heirathete. Der Sage nach aber soll sich dieses Verhältniß bald wieder gelöst haben und sie jetzt mit einem Mr. Wood in London leben. st.

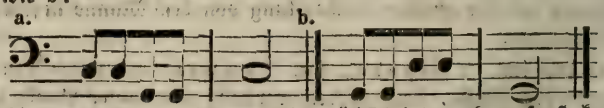
Patrassi, Michele, vortrefflicher Altist (Castrat), geb. in Italien, wahrscheinlich zu Bologna, um 1750. Längere Zeit reiste er in seinem Vaterlande und erwarb sich einen bedeutenden Namen. 1780 bildete er eine eigene Operngesellschaft, mit der er nach Deutschland kam, und in verschiedenen größeren Städten Vorstellungen gab. 1782 war er unter anderen damit in Braunschweig. Gegen 1790 muß er sich wieder nach Italien zurückbegeben haben, denn seit dieser Zeit fehlen alle Nachrichten über ihn.

Patzelt, Johann, Virtuose auf dem Violoncell und Componist für sein Instrument, auch für's Clavier. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, in welchen wohl seine höchste künstlerische Blüthe fällt, sind manche Variationen, Sonaten und andere kleinere, aber sehr gefällige Sachen für genannte Instrumente von ihm erschienen; auch einige Concerte für Violoncell mit kleiner Orchesterbegleitung hat er geschrieben. Er war ein Böhme von Geburt, und Anfangs bei der Kaiserl. österreichischen Artillerie in Diensten; später aber suchte er seinen Abschied zu bekommen, ging dann gegen 1788 auf Reisen, vervollkommnete sich noch auf seinem Instrumente und ließ sich dann in Wien als Virtuose nieder. In Wien auch sind alle seine gedruckten Werke herausgekommen; jene Concerte sind übrigens nicht darunter, sie blieben Manuscript. Vieles aus seiner Lebensgeschichte ist ein Geheimniß geblieben. Auch sein Todesjahr können wir nur mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 1818 setzen; vielleicht fällt es noch früher. U.

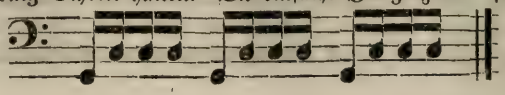
Patzig, Johann August, war Musiklehrer in Berlin. Geboren daselbst um 1736 widmete er sich von Jugend auf der Musik und lernte, bei guten Anlagen, mit vielem Fleiße Violine und Clavier spielen. Indeß konnte er es nie zu einer Art von Virtuosität darauf bringen, die ihn für die Zukunft einen sichern Platz in der Künstlerwelt hätte hoffen lassen. Dagegen besaß er, bei guten theoretischen Kenntnissen, ein vortreffliches Lehrtalent, und so wählte er denn auch den Unterricht zu seinem Beruf, und erwarb sich in der That in solchem einen bedeutenden Namen. Die Zahl seiner Schüler war immer sehr groß, und er konnte bis an sein Ende (1804), bei einer zahlreichen Familie, zwar nur ein mühevolles, aber doch ziemlich sorgenfreies Leben führen. 1793 wohnte Gerber einer Prüfung von P's Schülern bei, und er spricht mit der größten Hochachtung von dem Manne in seinem neuen Tonkünstlerlexicon. D.

Pauke, ital. Timpano, lat. Tympanum, unter den Schlaginstrumenten das älteste, denn ehedem verstand man unter Pauke jedes aus einem hohlen mit einer Haut überzogenen Körper bestehende Instrument, das geschlagen wurde. Trommel und Pauke waren eins, und schon die alten Aegyptier hatten ein solches Instrument, das aus einer über einen mit Schellen versehenen Reif gespannten Thierhaut bestand. Die Hebräer hatten ihre Hand- oder Jungfern-Pauke, die ein oval ausgehöhltes Stück Holz oder eine kupferne Schaale war, über welche man ein Fell gespannt hatte, und die bei besonderen Feierlichkeiten von Männern und Frauen geschlagen wurde. Das beweisen folgende Bibelstellen: 1 Mos. 31, 27., 2 Mos. 15, 20., 1 Sam. 10, 5., Hiob 21, 12. und Jud. 11, 34. In gleicher Gestalt bekamen die Griechen das Instrument von den Hebräern, und nach Europa brachten es zuerst die alten Germanen aus Persien. Daß sich der Gebrauch der P. bis ins graue Alterthum verliert, beweist auch eine Stelle in Plutarch's Lebensbeschreibung

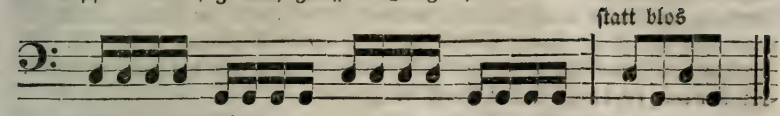
des Crassus, die selbst Polydor einmal lib. I. cap. XV. anführt. Wann dieselbe aber ihre jetzige Gestalt erhalten hat, kann nicht wohl mehr ermittelt werden. Es ist jetzt blos die Kesselpauke, die wir kennen. Dieselbe besteht aus einem förmlichen Kessel, gewöhnlich aus Kupfer, bisweilen aber auch aus Messing, selten aus Silber, öfter schon aus Holz (das dann kupferfarbig angestrichen wird), der unten ein kleines Loch hat, das inwendig im Körper mit einem Schalltrichter umgeben ist, damit die Luft beim Schlage einen Ausgang hat. Die Größe des Kessels, sein Umfang oder Durchmesser, ist keiner bestimmten Norm unterworfen. Oben an seinem Rande ist ein eiserner Reif mit verhältnißmäßig 8 bis 10 Löchern befestigt, und über diesen Reif ist die Esels-, Ziegen- oder Kalbshaut (das Paukenfell) gespannt. Rings herum am Kessel sind eben so viele Oesen oder Schleifen mit Schraubengewinden, als Löcher im Reife sich befinden, u. auf welche diese genau passen. Durch beide Löcher werden dann Schrauben gesteckt, damit, mittelst eines eisernen Schlüssels (Paukenschlüssel), der einer Schraubenmutter ähnlich sieht, das Fell gleichmäßig mehr oder weniger angespannt und so die P. gestimmt werden kann. Das Schlagen geschieht mittelst Stöckchen, die vorne eine kleine runde Scheibe haben, welche mit Tuch oder Leder überzogen ist. Beim Schlagen steht die P. auf einem beliebig geformten, meist doch leicht tragbar gemachten und so hohen Gestelle (Paukengestelle), daß der Schläger sich nicht zu sehr bücken muß, sondern beim Schlagen bequem noch die Noten sehen kann. Jetzt werden bei allen vollstimmigen Musiken Pauken angewendet, und zwar in der Regel 2 von etwas verschiedener Größe, die zusammen den Tonumfang von F bis f, also einer Octave, haben. Jede Pauke hat nur einen Ton; daher erhält von diesen beiden Pauken die größere gewöhnlich die Stimmung der Dominante und die kleinere der Tonica der Tonart des Tonstücks. Diese steht zur rechten, jene zur linken Hand des Schlägers. Beim Schreiben der Noten für die P. setzt man diese entweder in G—c u. schreibt nur über die Stimmen, in welche Töne die P. gestimmt werden sollen, oder man setzt sie mit dem Baßschlüssel wirklich auf den ihrem Klange entsprechenden Raum. Die Regel, daß die große Pauke in die Dominante gestimmt wird, erleidet alsdann eine Ausnahme, wenn der Dominantenton jenen bezeichneten Tonumfang der P. (das tiefe F) überschreitet; z. B. wenn ein Tonstück in G steht und die Pauken in G—D gestimmt werden müssen, dann hat die tiefe P. die Tonica und die hohe die Dominante, und die Notenfigur a klingt wie b:



Es muß dies vom Componisten wohl berücksichtigt werden, sonst kann durch den Unterschied eines Quintensprungs von einem Quartenfall eine ganz verfehlte Wirkung entstehen. Bei F-Dur ist es einerlei, auf welcher P. man die Dominante nimmt. Aushaltende Töne kann man natürlich von den Pauken nicht verlangen, indessen herrscht doch ein bedeutender Unterschied in Hinsicht der langen und kurzen Schläge, welche dann auch durch längere oder kürzere Noten angedeutet werden. Auch was sich bei den Blaseinstrumenten durch Zungenstoß bewirken läßt, kann hier ebenfalls durch schnelle Schläge hervorgebracht werden, die wirklich auch Zungen heißen, u. in denen die P. mit den Trompeten völlig Schritt halten. Die einfache Zunge z. B. ist:



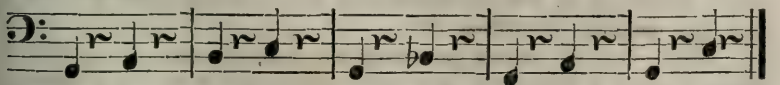
die doppelte oder sog. auch gerissene Zunge ist:



die getragene Zunge ist:

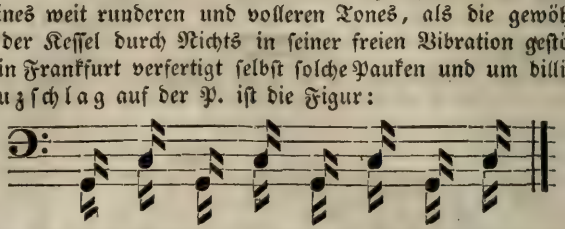
die ganze Doppelzunge ist:

Man sieht hieraus zugleich, daß auch ein schneller Wechsel der Töne auf den P. statt finden kann. Zweiunddreißigstel können jedoch nicht einzeln geschlagen werden, sondern nur im Wirbel, d. i. ein fortwährendes Tremolo in der Zeit der Note, das vom leisesten pianissimo bis zum stärksten fortissimo, und umgekehrt, ausgeführt werden kann. Man schreibt diese Schlagart entweder durch Zweiunddreißigstel oder durch das gewöhnliche Trillerzeichen vor, das man dann so lange fortführt, als der Wirbel dauern soll. Der Wirbel selbst zerfällt in den einfachen und doppelten. Die Schlagmanier beider geschieht in sehr schnellem Wechsel der einzelnen Schläge. Der Unterschied unter beiden muß praktisch gezeigt werden. So wie bei den Hörnern und Trompeten kann man auch bei den Pauken zuweilen die Septime hören lassen, nur ist alsdann nothwendig, daß der höhere Paukenton die Septime bildet und schnell wieder zum tiefen Tone zurückspringt. Gewöhnlich geht die Pauke mit dem Baß, allein sie kann auch zu jedem Accord mit anschlagen, wenn einer von ihren beiden Tönen in diesem enthalten ist, obgleich er nicht der des Basses ist, nur müssen verbotene Fortschreitungen vermieden werden. Solo's für die Pauken, verbunden mit anderen Instrumenten oder ganz allein, können am rechten Orte und mit sparsamer Anwendung von großer Wirkung seyn, namentlich der Wirbel, der in dem Falle selbst mehrere Takte hindurch dauern und an- oder abschwellen kann. Kommt in einem Musikstücke außer der Tonica und Dominante noch ein dritter Paukenton vor, so müssen auch 3 Pauken, und wechselt die Tonart einmal so schnell, daß keine Zeit vorhanden ist, die P. umzustimmen, wozu immer viele Taktpausen nothwendig sind, so müssen 4 Pauken vorhanden seyn, von denen 2 dann schon vorher in die neue Tonart gestimmt sind. Dieser allerdings sehr mißliche u. Componist und Pauker sehr hinderliche Umstand brachte einen Hrn. Einbigler in Frankfurt a. M. auf den Gedanken, eine Maschinerie zu erfinden, wodurch dem Uebel abgeholfen werden könnte. Im Jahre 1836 ist ihm sein Unternehmen gelungen. Auf einer nach Einbigler's Erfindung eingerichteten Pauke kann man in dem Tempo von Mälzl's Mtr. ♩ = 50 (zum Beispiel) folgende Stelle schlagen:



So schnell kann die Pauke in jeden andern Ton umgestimmt werden. Kenner

werden darüber staunen; aber es ist so. Dazu gesellt sich nun noch der Vortheil eines weit runderen und volleren Tones, als die gewöhnlichen P. haben, da der Kessel durch Nichts in seiner freien Vibration gestört ist. J. Einbigler in Frankfurt verfertigt selbst solche Pauken und um billigen Preis. Der Kreuzschlag auf der P. ist die Figur:



Ihre Ausführung muß praktisch gezeigt werden; eine Beschreibung mit Worten würde nicht ausreichen. — In früheren Zeiten hatte jedes Cavallerieregiment ein Paar Pauken in seinem Musikcorps, die Heerpauken hießen, und bei Auszeichnung des Regiments durch Tapferkeit von Silber waren, dann aber auch gleich der Fahne als ein Heiligthum und großes Ehrenzeichen betrachtet wurden, das sich das Regiment um keinen Preis hätte nehmen lassen. Jetzt hat das Militär keine P. mehr, und der Name Heerpauke kommt nur noch beim Orgelbaue bisweilen vor, wo man ein Paar Subbaßtöne, gewöhnlich C und G, die als Paukenschläge gebraucht werden, darunter versteht, oder ein Paar wirkliche Pauken, aber im Prospekt der Orgel, die von einem Paar Figuren, Engel vorstellend, geschlagen werden, wenn das dazu vorhandene Pedal getreten wird. Jene Subbaßtöne aber und diese Engel sind nichts als eine leere Spielerei, mit der sich neuere Orgelbauer auch nicht mehr, außer auf bestimmte Bestellung, befassen. — Ehedem waren die Pauker zünftig wie die Trompeter, und mußten Lehrjahre bestehen, in denen sie angewiesen wurden, künstliche Wirbel und allerhand Kunststückchen auf den P. zu machen. Damals stand überhaupt die Kunst des Paukenschlagens sehr hoch, wie denn die P. selbst auch als ein ausgezeichnetes Instrument angesehen wurde. Auf Bällen z. B., Hochzeiten und bei anderen feierlichen Gelegenheiten durften nur dann Pauken gebraucht werden, wenn eine fürstliche oder adelige Person, oder unter den Bürgern doch wenigstens ein creirter Doctor oder Magister dabei zugegen war. Altenburg schrieb ein Lehrbuch der Paukerkunst unter dem Titel: „Heroisch-musikalische Trompeter- und Paukerkunst". Der Name Pauke wird verschieden erklärt. Einige glauben, er komme von der Bauchform des Instrumentes her; Andere meinen, von pau, pau, womit man den Ton desselben beim Sprechen bezeichnet habe; die Perser nennen die P. Byk, die Armenier Thm-puk; bei den Parthern führte sie den Namen Tabala, wovon jetzt noch eine türkische Trommel Tabl, Täbl oder Dawul heißt. Die Vermuthung, daß der Name sich durch den Ton des Instruments selbst gebildet habe, ist wohl die gegründetste. **Dr. Sch.**

Paukenfell, und alle mit Pauke zusammenfallende Gegenstände, als Paukenschlüssel, Paukengestell ꝛc. siehe im vorherg. Art.

Paukencymbel, ist der vom Traktament des Instruments herrührende zusammengesetzte Name der alten Cymbel. S. Cymbalum und Cymbel.

Pauleau oder Pouleau, Instrumentenmacher, s. Orchestrino.

Pauli, Joseph, geboren 1732, war Vorsteher und Organist an der kathol. Pfarrkirche zu Polnisch-Wartenberg, ein vielgepriesener Orgelspieler, und starb am 17ten September 1788.

Paulmann, Conrad, zu Anfange des 15ten Jahrhunderts zu Nürnberg aus adeligem Geschlechte, aber blind geboren, lernte die Musik daselbst mit so vielem Glücke, daß er später einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf

der Orgel, Violine, Flöte, Cyther u. Trompete war. Viele Fürsten Europa's beriefen ihn zu sich, um ihn zu hören, und beschenkten ihn reich. Kaiser Friedrich III. z. B. schenkte ihm sogar ein reich mit Gold gesticktes Kleid, einen Degen mit goldenem Gehänge und eine goldene Gnadenkette; Fürst von Ferrara einen reich mit Gold gestickten Mantel und andere Kostbarkeiten; Herzog Albrecht III. von Baiern endlich nahm ihn an seinen Hof und setzte ihm und seiner Familie einen jährlichen Gnadengehalt aus. Hier in München unterrichtete er nun mehrere junge Musiker zu seinem Vergnügen und starb endlich am 24sten Januar 1473. In der Kirche zu U. L. Frauen, wo er begraben wurde, ward ihm ein Denkmal von Marmor errichtet, das ihn auf der Orgel spielend vorstellt.

Paulowna Maria, Großherzogin von Weimar, geborne Großfürstin von Rußland, Tochter Kaisers Paul I. und der Kaiserin Maria Feodorowna, in mehr als einer Beziehung in der musikalischen Welt mit tiefer Ehrfurcht genannt, ward geboren am 16ten Februar 1786, und ist seit dem 3ten August 1804 mit dem Großherzog von Sachsen-Weimar Carl Friedrich vermählt. Alle ihre Verdienste zu würdigen, wie sie. Fürstin ihres Landes auch der gute Engel desselben ist, über ihren eigentlichen Beruf hinaus neue Pflichten sich schaffend den Kreis des Wohlthuns auf jede Art und Weise sich erweitert, den Unterricht und die sittliche Heranbildung mit jeder neuen Handlung zu fördern sich bestrebt; wie sie Barmherzigkeit an Armen und Kranken übt, nicht durch bloße Geldspenden sich loskauft vom Anblick des Elends, sondern in den Hütten und Spitälern selbst es aufsucht, um desto zweckmäßiger ihre reichen Gaben zu verwenden; ja nur das gehörig zu würdigen, was sie in dieser Beziehung schon blos in der Kunst gethan, wie so manches verarmte Talent allein durch ihre großmüthige Fürsorge eine dauernde Existenz erhielt oder durch Unterricht und Beispiel sich solche für die Zukunft zu sichern in den Stand gesetzt wurde; wie so manches musikalische Genie, das ohne ihre tiefgeistige Anregung in den Fluthen der Alltäglichkeit untergegangen seyn würde, durch dieselbe aber bis zu den größten der künstlerischen Leistungen geführt und so zu dem Rufe gebracht wurde, der seinen Namen durch alle Zeiten und Länder verherrlicht, — diese unermeßlich großen Verdienste gehörig zu würdigen, liegt, wenn vielleicht auch in unserer Aufgabe, doch außer unsern Kräften der Möglichkeit. Nur auf das, was die Fürstin selbst in der Kunst leistet, sey daher nur noch kurz unsere Aufmerksamkeit gerichtet. Sie ist, steht es uns zu, in dieser Beziehung ein summarisches Urtheil über sie zu fällen, eine im wahren Sinne des Worts vollkommen durch- und ausgebildete Künstlerin. Fertige Clavierspielerin und nicht unbekannt mit noch mehreren anderen Instrumenten, verbindet sie mit überhaupt vieler Anlage zur praktischen Musik die gründlichsten Kenntnisse der Theorie und ein in der That eminentes Talent zur Composition. Auch in den Theilen der Kunst, wo nur Uebung und Erfahrung zu einem Grade von namhafter Fertigkeit führen, steht sie, nicht selten zur höchsten Ueberraschung mancher Künstler von Beruf, die sie von dieser Seite beobachten zu können das Glück hatten, als Meisterin da. So spielt sie z. B. gleich dem gewandtesten Capellmeister die vollstimmigsten Partituren auf dem Pianoforte, und beherrscht mit Leichtigkeit die Kunst der Instrumentation. Ihr Talent zur Composition übte sie in ihren jüngeren Jahren mehr als jetzt, und es ist Manches ihrer diesseitigen Arbeit von der herrlichen Capelle zu Weimar (auf welche begreiflicher Weise die musikalische Bildung u. der feine Geschmack der Großherzogin einen so wesentlichen Einfluß übte, daß ihr jetziger Ruf zum größten Theile auf Rechnung dieser hohen Frau geschrieben werden

muß), aufgeführt worden, was den lautesten Beifall erhielt, ohne daß irgend Jemand, außer ein Paar mit den Studien der Großherzogin Vertraute den Namen der Componistin wußte. Wer ihre Lehrer in der Musik waren, können wir nicht angeben; nicht ohne Grund übrigens vermuthen wir, daß sie die meisten Fertigkeiten und Kenntnisse in der Musik ohne eigentlichen Unterricht durch eigenes Studium sich erwarb, das, von einer innigen Verehrung für die Kunst geleitet, an ihrem vortrefflichen Talente natürlich eine reiche Stütze fand. Sie setzt diese Studien auch bis zur Stunde fort. Immer nahm sie sich dabei einen kunst-wissenschaftlich gebildeten Führer zur Seite. Seit 1831 ist dieses der Chor- und Musikdirector August Ferdinand Häser in Weimar, der früher zugleich der Lehrer der Prinzessinnen Marie und Auguste war. Eine erfreuliche Erscheinung ist die Richtung, welche die Studien der hohen Frau in dieser Beziehung vorzugsweise genommen haben: ausschließlich fast sind sie der classischen Musik zugewendet, und nur so Viel von den neueren Tagswerken in ihren Kreis ziehend, als der innere natürliche Drang nach Allseitigkeit und der Großherzogin viel umfassender Geist, um das ganze Bereich der musikalischen Literatur in seinen Verhältnissen, fortlaufend mit der Zeit, stets überschauen zu können, nothwendig erfordert. Gern würden wir hier ein specielles Verzeichniß ihrer vielen Compositionen, wie überhaupt noch so manches Andere und Detaillirte aus ihrem musikalischen Leben mittheilen, wenn die noch genauer Unterrichteten davon nur u. zwar aus dem Grunde zu einer ausführlichen Berichterstattung hätten bewogen werden können, weil sie fürchten, gegen den, ihnen heilig gewordenen Willen der Frau Großherzogin selbst dadurch zu handeln, da diese Nichts weniger liebt, als von einer anderen Seite in den Kreis der Oeffentlichkeit gezogen zu werden, als auf welcher sie diesen nicht als Fürstin schon von selbst zu betreten hat, und doch ist die Frau so groß, und fast größer noch denn die Fürstin, eben weil dieser nur die Oeffentlichkeit anklebt, und jene nur um der Tugend selbst willen sich auf eine solche erhabene Höhe aufschwingen konnte. K. St.

Paulsen, 1) Peter, war in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist in Glückstadt. In der Zeit von 1762 bis 1766 erschienen mehrere Liedercompositionen von ihm, die theils sehr beifällig aufgenommen wurden. Sein Sohn — 2) Carl Fiederich Ferdinand, geboren zu Glückstadt am 11ten Februar 1763, ward, von ihm unterrichtet, 1781 Organist an der Marienkirche zu Flensburg, und that sich nebenbei ebenfalls als glücklicher Liedercomponist hervor. Seine Tochter, die Schwester dieses Flensburger Organisten — 3) Charlotte Friederike, geboren 1760, lernte Violine spielen, und erwarb sich später selbst den Ruf einer tüchtigen Virtuosin auf dem Instrumente. Im Jahre 1784 machte sie eine Kunstreise in einem Theile des nördlichen Deutschlands, unter anderen Städten auch nach Hamburg, wo sie vielen Beifall erhielt. Im folgenden Jahre ging sie nach Copenhagen, wo sie sich bei Hofe hören lassen durfte. 1786 kam sie abermals nach Hamburg und gab mit dem besten Erfolge ein großes Concert. Weitere Nachrichten fehlen. — 4) Ein Sohn von jenem Carl Friederich Ferd., wahrscheinlich Friederich mit Vornamen, wählte das Violoncell zu seinem Hauptinstrumente, und erhielt zu Anfange dieses Jahrhunderts einen Ruf in die Kaiserl. Capelle zu Petersburg, wo er auch im Sommer 1826 starb, ohne die Stelle jemals wieder verlassen zu haben. Er war ein vortrefflicher Meister auf seinem Instrumente und vielleicht einzig als Accompagnist. Mit einem schönen Tone vereinigte er eine seltene Reinheit und den gebildetsten Geschmack im Vortrage. Zum Concertspiele mochte er sich nie bequemen, und daher mag es kommen, daß er nie allgemeiner bekann

geworden ist. Die Violoncell-Parthie aller mehrstimmigen classischen Werke übte er indeß sein ganzes Leben hindurch mit der größten Beharrlichkeit. Deshalb gewährte seine Begleitung z. B. Haydn'scher Quartette und Mozart'scher oder Beethoven'scher Trio's, Quartette und Quintette den Kunstgebildeten einen seltenen, hohen Genuß. Daneben galt er auch in der Gesellschaft als ein sehr gebildeter und achtungswerther Mann. D.

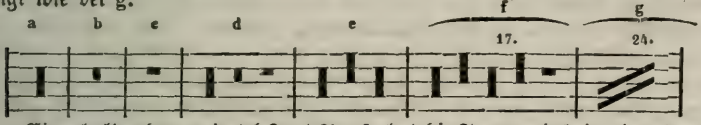
Paulus, der unter diesem Namen oft angeführte große Organist des 15ten Jahrhunderts, ist kein Anderer als Paul Hofhaimer; s. daher dies. Artikel.

Paulus Jordanus II., Herzog von Bracciano, geb. 1591 und gestorben 1656 zu Rom, erfand das musikalische Instrument Rosidra, das er nach der in dem Ursinischen, seinem Geschlechts-Wappen befindlichen Rose so nannte, von dem aber auch weiter keine Kenntniß bis auf unsere Zeit gekommen ist. S.

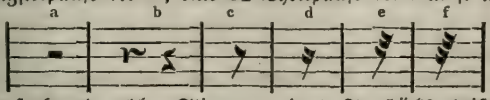
Pausch, Eugen, geboren zu Neumarkt an der Donau 1758, kam auf der dasigen Schule im Singen so weit, daß man ihn schon in seinem 11ten Jahre zu Neuburg an der Donau als ersten Discantisten im Kirchenchore aufnahm. Hier fand sein Talent auch noch mehr Gelegenheit, sich zu entwickeln, und er würde sich einzig und allein der Musik gewidmet haben, wäre er nicht durch den Besuch des Gymnasiums genöthigt worden, auch in den Wissenschaften mit fortzugehen. Er wurde darauf 1775 zu Amberg in das Seminar aufgenommen, wo er zugleich Philosophie studirte. Hier machte er 1776 seine ersten öffentlichen Versuche in der Composition mit dem Singspiele „Jephta," das bei der Preisvertheilung der Studirenden aufgeführt wurde und vielen Beifall erhielt. Nachdem er darauf 1777 zu Walderbach in den Cisterzienserorden aufgenommen und zum Priester geweihet worden war, übertrug ihm der dasige kunstliebende Prälat, Alv. Eisenhut, die Aufsicht über den scientivischen sowohl als musikalischen Unterricht der Seminaristen und die Direction des Chors. Dies beförderte seine Kunstthätigkeit immermehr. Voglers Tonschule erschien gerade damals, und diese studirte er nun noch mit vielem Eifer. Dann schrieb er eine Menge Messen, Offertorien und andere Kirchensachen, welche nicht nur durch ganz Baiern, sondern auch im Auslande beliebt wurden. Mehrere von diesen Kirchensachen sind auch gedruckt worden. In der dramatischen Composition würde er, nach den 12 Operetten zu urtheilen, welche er als Professor zu Burghausen schrieb und aufführte, deren Namen wir aber nicht mehr angeben können, da sie alle Manuscript geblieben sind, allen darüber noch vorliegenden öffentlichen Zeugnissen zu Folge bei noch größerem Fleiße auch mit noch mehr Glück gearbeitet haben. Nachdem die Abteien in Baiern aufgehoben wurden, erhielt er die Direction des Seminars zu Amberg, von wo er sich aber das Jahr darauf in seine Vaterstadt begab, um nun die noch übrigen Tage seines Lebens ganz in Ruhe der Kunst widmen zu können. Er that dies auch redlich. Viele neue Messen, ein Requiem und andere Sachen sind Zeugen davon. 6 Messen und dieses Requiem erschienen 1807 zu Augsburg. Für sein bestes Werk galt allgemein und auch nach seinem eigenen Geständnisse das 1792 gedruckte vollständige Vespernwerk von 28 Psalmen sammt Antiphonien. Ob P. noch am Leben ist, in welchem Falle aber er jetzt bereits 79 Jahre alt seyn müßte, können wir nicht bestimmt angeben, wie denn auch nicht sein Todesjahr, im Falle er diese Welt schon verlassen hat. 1818 war er unsers Wissens noch wohl und gesund in Neumarkt und arbeitete fleißig zu seinem Vergnügen in Kunst und Wissenschaft.

Pause. I. Das Wort selbst kommt aus dem Griechischen und heißt: Ruhe, Stillstand, besonders in der Musik, wo es die Ruhe der Stimmen, der Töne überhaupt, ihren Stillstand anzeigt, das sich natürlich in nichts Anderem äußert als in einem Schweigen der Stimmen. Der Grund dieses Schweigens oder dieser Pause nun, wie wir dasselbe nennen, kann ein, wenigstens scheinbar, äußerer oder innerer seyn. Streng genommen giebt es für die Pausen gar keine äußere Veranlassung, denn sie haben im Verlaufe eines Tonstücks dieselbe Absicht eines psychischen Ausdrucks als die Töne selbst, und sind zur Darstellung eines innern Gefühlsgangs eben so nothwendig als diese; indeß pflegt man dennoch ihren Zweck, Ruhepunkte für Tonkünstler und Zuhörer in der fortlaufenden Darstellung zu seyn, so wie durch Absetzen die Sätze bestimmter hervorzuheben und von einander zu unterscheiden, als einen solchen äußeren Grund für sie zu bezeichnen. Solche auf äußeren Zwecken beruhende Pausen könnte man auch wohl logische nennen, denn sie sind eigentlich nichts Anderes als ein Werk des Verstandes, da sie nur hervorgerufen werden durch die von der Absicht und Art der musikalischen Darstellung bedingte Verständlichkeit, Bestimmtheit und Wahrheit der auszudrückenden Gedanken, und ferner durch die Nothwendigkeit, den spielenden oder singenden Werkzeugen einen Ruhepunkt zu verschaffen, wo sie sich von der Anstrengung erholen und wieder neue Kräfte zu sammeln im Stande sind. Ein Tonstück, in welchem alle Stimmen ohne Unterbrechung immer fort thätig wären, würde kein Mensch verstehen, und kein Tonkünstler auch würde ein solches Tonstück, namentlich wenn es einen größeren Umfang hätte, auszuführen im Stande seyn. Es sind in diesem Sinne die Pausen dasselbe, was in der Rede die Interpunktionen. Jeder Absatz, Einschnitt, Abschnitt, Theil und wie weiter die kleineren Glieder eines größeren Tonsatzes heißen, müssen deutlich erkennbar und durch Pausen mit oratorischer Pünktlichkeit von einander unterschieden seyn. Wie der Redner seine einzelnen Gedanken in ihrer Aufeinanderfolge durch verschiedene und gehörig geordnete Interpunction von einander sondert, so der Componist die seinigen durch verschiedene und gehörig geordnete Pausen. Den inneren Grund für diese finden wir in dem Entsprechen derselben der auszudrückenden Idee und Empfindung. Es entstehen daraus die sogenannten emphatischen und ästhetischen Pausen. Wenn die logischen P., wie wir jene erste Gattung nannten, nur Zeit und Ruhe lassen sollen, dem Sinne der Musik folgen u. ihre einzelnen Sätze begreifen zu können, so zerstören gewissermaßen die emphatischen P. alle Ruhe und hauchen thätiges Leben in des Hörers Brust. Sie sind ein stummer, aber dennoch mächtig beredter und allgemein verständlicher Act oder besser: tonloser Hauch in der Musik, der auf unsichtbaren Wegen urplötzlich und mit einem heiligen Zauber des Hörers Innerstes anweht, dessen feinste Lebenssaiten in Bewegung setzt und dadurch einen Ton in der Brust ertönen läßt, der zwar mit den Ohren nicht gehört werden kann, aber so sehr wohlthuend die verlangende Seele selig bewegt, daß mit neuer Lust sie empfänglich wird für die folgende Musik. Unter den ästhetischen P. haben wir zunächst solche mehr befriedigende Halte zu verstehen, welche gleichsam als Interpunktionszeichen der rhythmischen Sätze und Perioden die besonderen Abschnitte und Hauptabtheilungen des ganzen großen Tonstücks von einander trennen, wie z. B. in Fermaten u. s. w. Solche größeren P. besonders, die bei übrigens obschon langem doch unbestimmtem und ungleichem Zeitverhalte von verschiedener Wirkung sind, je nachdem sie auf den Schluß eines mehr oder minder größeren und wichtigen Abschnittes fallen, führen ohne bestimmteres Verlangen nach rhythmischer Ausfüllung

den Hörer auf Momente in sein Innerstes zurück. Des Künstlers Seele scheint hier gleichsam in seiner Dichtung erschöpft: er muß sich erst wieder sammeln zu neuem Erguß, und so überläßt derselbe bei solchen Zwischensätzen die Einbildungskraft des Hörers ihrem eigenen Schwunge. Deshalb erscheinen denn auch diese längeren Halte in der Musik als ein Ausdruck tiefen Ergriffenseyns und hoher Begeisterung, indem nur durch diese die gesammte Geistigkeit des ausführenden Künstlers und Hörers in solch lebendige Thätigkeit versetzt werden konnte, daß sie einer gewissen Ruhe und Erholung bedarf. — II. Welcher Art nun aber auch die Pausen sind, so werden dieselben immer, bis auf die letzten, die ästhetischen P., die zuweilen auch nach Gutdünken von dem ausübenden Künstler, nach Maaßgabe seines Geschmacks (wie z. B. die Fermate und namentlich in Recitativen), angebracht werden können, von dem Componisten vorgeschrieben, und ihr Zeichen (Schweigezeichen), das auch formell Pause heißt, muß hinsichtlich seiner Eintheilung und Geltung ganz mit dem Tonzeichen übereinstimmen, da materiell die P. nichts Anderes ist als ein stummer Ton, eine schweigende Note, und die rhythmische Tactfüllung ihre bestimmte, mit mathematischen Größen abgemessene Abgränzung verlangt. Die größte Art von P. oder diejenige, welche den meisten Zeitwerth hat, ist die 4Tact-Pause: ein starker Querstrich von der 4ten bis auf die 2te Linie im Systeme (s. unten a); dann folgt die 2Tact-P., ein Querstrich zwischen der 3ten und 4ten Linie (s. unten b); und dann die 1Tact-P.: ein an der Linie hängender und mit ihr parallel laufender Strich (s. unten c). Aus diesen Figuren werden nun alle noch größeren Pausen als die 4Tact-Pause zusammengesetzt, wie z. B. unten bei d. Beträgt die Pausenzeit einer Stimme 8, 12 oder 16 und noch mehr Tacte, deren Summe sich durch 4 theilen läßt, so wechselt man, u. zur besseren Uebersicht zwar, mit der Lage des 4Tact-Pause-Zeichens wie unten z. B. bei e. Zudem schreibt man gern, um jeden Mißverstand zu verhüten, über die Pausen selbst noch die Zahl der Tacte, wie viele eine Stimme schweigen soll, wie z. B. bei f; wie dies denn auch jedesmel geschehen muß, wenn eine lange Reihe von Tacten pausirt werden soll, und man dieselbe nur abkürzungsweise anzeigt wie bei g.



Eine halbe oder 2viertel-Tact-Pause hat die Form wie bei a in folgendem Beispiele; die dem Werthe einer Viertelnote entsprechende Pause wird auf zweierlei Weise gezeichnet, wie bei b, u. dann auch noch wohl wie eine umgekehrte Achtelspause; diese ist wie bei c; eine Sechszehntelpause bei d; eine Zweiunddreißigstelpause bei e; eine 64 Theilpause bei f u. s. w.



Eine Pause durch alle Stimmen eines Tonstücks heißt Generalpause. Die Pausen von geringerem Zeitwerthe nennt man auch wohl Sospiren, weil sie im Grunde gewöhnlich zu nichts Wesentlicherem als zum Athem- und Kraftschöpfen da sind, und daher auch am meisten in Tonstücken für Blasinstrumente vorkommen. Da die Pausen als Zeichen (Schweigezeichen) ganz die Stelle stummer Noten vertreten, so erdulden sie auch jede sonstige orthographische Behandlung derselben. Man kann z. B. einen Punkt daneben stellen, der hier dieselbe Geltung wie neben einer Note hat

(den halben Werth der Pause). Wo eine Pause steht, darf kein Ton erklingen, so wie eine Note eben so lange ausgehalten werden muß als ihre Zeit dauert, und umgekehrt pünktlich nach Ablauf des Zeitwerthes einer Pause der folgende Ton angeschlagen oder angegeben werden muß. Daß die Schlaginstrumente diesem Gesetze seiner ersten Hälfte nach (was das Aushalten des Tones betrifft) nicht immer treu nachzukommen im Stande sind, ist bekannt. — III. Betrachten wir nun zum Schluß die Pausen noch von rein ästhetischem Gesichtspuncte aus, so muß es auffallen, daß sie von unseren Tonsetzern meist nur nach nothwendigem Gesetze an dem Ende der musikalischen Sätze gebraucht werden. Ziemlich selten sind noch die Beispiele, wo namentlich die kürzeren Arten derselben als wesentlich integrirender Theil des Rhythmus selbst die Tacte in geregelter Wiederkehr erfüllen, und gleichwohl kann eine solche bestimmte Unterbrechung der Bewegung, wie man mit den musikalischen Pausen zu erzielen vermag, von tiefer charakteristischer Bedeutung seyn. Unruhiges Bangen des klopfenden Herzens z. B., ängstliches Beben bis zum Stocken der Pulse, Schrecken und Furcht, Angst, Entsetzen können kaum deutlicher ausgedrückt werden als durch solche Pausen, die nicht blos den Satz an und für sich schließen u. zu einem einzelnen Ganzen abrunden, sondern einen integrirenden Theil des Rhythmus selbst ausmachen, indem sie den rhythmischen Fortgang der Töne zwar unterbrechen, aber nur in seiner äußeren Klangerscheinung, nicht seiner inneren Accentuation nach, die immer, selbst bis zum extensiven Zeitraume regelrecht und ungehindert weiter fortschreitet. Die überzeugendsten Beweise für die Richtigkeit dieser Ansicht liefern uns die besten Tondichtungen älterer und neuerer Meister, namentlich ließen sich aus Mozarts „Don Juan" eine Menge derselben auffinden. Dazu aber fehlt es uns hier an Raum, wie denn auch zu einer weiteren Ausführung des Satzes, der mit dem ersten Theile dieses unsers Aufsatzes zumal in so genauer Verbindung steht, und auf welchen wir unter dem Art. Tactfüllung nothwendig wieder zurückkommen werden. D. Sch.

Pausewang, Johann Georg (nach Anderen Franz mit Vornamen), war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Organist in Mittelwalde in der Grafschaft Glatz. Sein Orgelspiel wird von Zeitgenossen majestätisch und sehr ideenreich genannt, seine Präludien gewählt, durchdacht und immer neu. Er war ein Schüler des bekannten Segert in Prag, und substituirte diesen ehemals auch bisweilen. Außer einem Liede: „Morgenlied eines Schullehrers" (s. Schulfreuden von Fritsch p. 159) scheint Nichts im Druck erschienen zu seyn von seinen Compositionen. In Manuscript jedoch kennt man noch: mehrere Messen, Pange lingua, mehrere Orgelsachen, Offertorien und andere Compositionen kleineren Umfangs u. für die Bedürfnisse des musikalischen Kirchen-Ritus bestimmt. Auch arbeitete er mit vielem Fleiße an einer Generalbaßschule mit Beispielen, die einer seiner Schüler zu seinem Vortheile, ohne den wahren Autor dankbar zu nennen, gemeinnütziger zu machen gewußt hat. In seinen späteren Jahren beschäftigte er sich viel mit der Canonik und namentlich mit der gleichschwebenden Temperatur und der mathematischen Berechnung ihrer Schwingungsverhältnisse. Er schrieb ein ganzes Buch darüber, das aber nach seinem eigenen Willen nicht in den Buchhandel kommen durfte.

Pausiren. Man vergleiche den Artikel Pause. Pausiren heißt demnach nun, den Zeitwerth solcher in einer Stimme vorkommenden Schweigezeichen richtig abzählen und eintheilen, und in dem vorgeschriebenen Augenblicke wieder mit der folgenden Note einsetzen; mit anderen Worten: die Zeit der Pause pünktlich auszuhalten, zu ruhen.

Pauwels, J., vormals Musikdirector in Brüssel, wo er schon zu Anfange des 2ten Decenniums des laufenden Jahrhunderts (um 1812) gestorben zu seyn scheint, war ein guter Violinist, und componirte auch manches Schätzenswerthe für sein Instrument. Einige Trio's seiner Arbeit wurden in Paris gestochen; eine Gesangsscene, die zu Straßburg von ihm aufgeführt wurde, erhielt dort vielen Beifall. Mehr ist jedoch nicht näher bekannt.

Pavane, ein jetzt ganz veralteter Tanz sehr ernsten Charakters. Den Namen Pavane erhielt derselbe von dem ital. Pavone (Pfau), weil die Tänzer dabei, immer einer vor dem andern, solche Schritte und Bewegungen machten, mit ausgestreckten Armen, die man mit dem Rade eines Pfau verglich. Die Melodie des Tanzes war immer sehr einfach, bestand aus zwei Reprisen in meist Dreiviertel-Tact, und ward wo möglich stets gebunden vorgetragen. a.

Pavesi, Stephan, geboren zu Crema 1781 u. gegenwärtig Capellmeister an der dasigen Domkirche, studirte die Musik im Conservatorium St. Onofrio zu Neapel, und besonders zwar unter Piccini. Die ersten 38 Jahre seines Lebens brachte er nach vollendeten Studien als Componist ohne bestimmte Anstellung an verschiedenen Orten zu, in Mailand, Neapel, Turin, Venedig, Bergamo, Livorno u. s. w., wo abwechselnd seine neuen Opern zuerst auf die Bühne kamen. 1818 endlich erhielt er den Ruf an den Dom seiner Vaterstadt, und er nahm ihn nur an, um dieser seine Kräfte fernerhin zu widmen. Geben wir nun erst das Verzeichniß seiner vorzüglichsten und bekanntesten Werke. Es sind diese zuerst die ernsten Opern: „Ermina ossia la Vestale," „Fingal," „I Baccanali," „I Cherusci," „L'Aristodeme," „Trajano in Dacia," „Edoardo e Cristina," „Tancredi," „Elisabetta regina d'Inghilterra," „la Nitteti," „Il Teodoro," „la Celamira," „le Danaide," „le Amazoni"; dann die komischen: „la Fiera," „l'Antigono," „il servo padrone," „la Festa della rosa," „Il maldicente," „Ser Marcantonio," „La bella Abrazese," „il Monastero," und „I pittochi fortunati"; ferner die Farsen: „L'avvertimento ai gelosi," „l'amante anonimo," „l'anello magico ossia la forza de' simpatici," „l'accutezza materna," „Amor contrastato," „il depatato di grosso latino," „il Corradino," und „il tiranno geloso"; das Oratorium oder eigentlich die aus einer biblischen Geschichte entlehnte Oper „Il Gedeone," eine Cantate für den Namenstag Sr. Maj. des Kaisers Franz, und endlich einige Messen. Als Operncomponist gehört Pavesi noch in die Vorperiode der heutigen italienischen Modemusik. Er hörte auf, dramatische Werke zu schaffen, als die meisten Componisten in Italien dem süßlichen Style zu huldigen anfingen, den Rossini einzuführen ganz der Mann war, denn dieses Genre von Musik konnte so wenig seinem Gefühle als seiner früh erlangten guten musikalischen Bildung zusagen. Mögen das Manche eine zu große Bescheidenheit nennen, so war es jedenfalls doch ehrlich gegen sich selbst und gegen die Kunst gehandelt, um so mehr als er sich nicht stark genug wissen konnte, gegen den gewaltigen Sturm der üppigen Masse anzukämpfen. Die meisten von Pavesi's Opern sind schon vergessen; was noch hie und da zum Vorschein kommt, geht in den Augen des Publikums nur noch so mit. Man klatscht bei Weitem nicht mehr so dabei in die Hände und schreit ein bravo! bravissimo! als ehedem. Und dennoch athmet aus vielen der Werke P's der Geist der alten guten italienischen Schule, und sie zeichnen sich nicht nur durch einen schönen einfachen Gesang, sondern nicht selten auch durch vortreffliche Kenntnisse des Satzes aus. In Deutschland war von jeher sein „Ser Marcantonio" am beliebtesten von allen seinen Opern und auch bis zur

Stunde noch hat sich dieses Werk auf mehreren Repertoiren Deutschlands erhalten. 25.

Paxton (Vorname?), einer der vorzüglichsten Violoncelliſten des vorigen Jahrhunderts, besonders von seinen Landsleuten den Engländern sehr bewundert, und so denn auch Burney's Gegenstand der Bewunderung, wo er in seiner Geschichte von den Virtuosen seines Vaterlandes spricht. P. starb zu London gegen 1788. Man hat viele Violoncellsachen noch von ihm, namentlich viele Duette für Violine und Violoncell, und auch eine Art Violoncellschule in Uebungen. In jetziger Zeit bringen die Violoncell-Virtuosen freilich kaum noch etwas davon zum Vorschein.

Payer, Hieronymus, eines Schullehrers Sohn, ist am 13ten Februar 1787 zu Meidling, einem reizenden Dörfchen außerhalb Wiens Linienwällen, geboren. Schon vom 6ten Lebensjahre angefangen unterwies ihn der Vater im Gesang, Violin-, Clavier- und Orgelspiele, nebst mehreren Blasinstrumenten, und der kaum 9jährige Knabe mußte bereits bei Tanzmusiken, und Kirchweihfesten mit aufspielen, um die nothdürftige Bekleidung dadurch zu gewinnen. Da viele Bewohner der luxuriösen Kaiserstadt in jenem freundlich gesunden Tusculum elegante Villegiaturen besitzen, welche ihnen zum Sommeraufenthalte dienen, so eröffnete sich P. durch Clavierstimmen eine neue Erwerbsquelle, und verwendete jede kleine Ersparniß auf die Anschaffung der theoretischen Werke Albrechtsbergers, Mattheſons, Türks, Marpurgs und Kirnbergers, woraus er seine Selbststudien schöpfte. Bei dem Temperir-Geschäfte lernte er in den Häusern bemittelter Cur- und Bade-Gäste so manche schöne, ihm durchaus fremde Composition großer Meister kennen, die er zum Abschreiben und Einüben erbat, auch zuweilen die Erlaubniß sich erwirkte, auf irgend einem volltönenden Pianoforte ein Stündchen lang spielen zu dürfen, was ihn für die Marter, ausschließlich nur seinen alten, erbärmlichen Rabenkiel-Flügel behämmern zu müssen, überreich entschädigte. Oftmals erzählte ihm sein Vater von Mozarts unerreichbarer Kunst im Präludiren und Fantasiren; auch Payer fühlte eine gewaltige Lust, solche zu erlernen: unwissend jedoch, wie die Sache recht anzufassen, verfolgte er diese Idee nach einem eigends ausgedachten Plane. Tagtäglich wurden nämlich mehrere Stunden dazu angewendet, verschiedene Stücke sorgfältig zu memoriren; selbe in alle Tonarten zu übertragen, und nach den momentanen Eingebungen mit Variationen auszuschmücken. Wenn gleich bei solcher Verfahrungsweise der eigentlich beabsichtigte Zweck höchstens nur einseitig erzielt werden konnte, so reichte sie dem ungeachtet vollkommen hin, einen bedeutenden Grad technischer Gewandtheit und praktischer Fertigkeit im Transponiren zu erringen. Zum höchsten Leidwesen des rastlos fleißigen Knabens hatte die kleine Orgel seines Geburtsortes blos ein Positiv; um nun auch die Füße einzuüben, ward eine originelle Vorrichtung ausspeculirt. Er wanderte die ganze Nachbarschaft herum, besah genau bei allen größeren Werken den Mechanismus, und die Tonleiter der Pedale, schnitzte sich zu Hause ähnliche Modelle, legte selbe in geordneter Folgereihe unter sein Instrument, und trippelte nun auf diesen tonlosen Holzklötzen herum, als ob er damit die kräftigsten Grundharmonien ins Leben rufen könnte. Dies anscheinende Kinderspiel war nichtsdestoweniger der erste Impuls, welcher ihn durch eiserne Beharrlichkeit binnen Kurzem zum tüchtigen Organisten qualificirte. Im 13ten Jahre mußte er das Schulfach antreten, und nach des Vaters baldigem Tode dessen Dienst übernehmen. 1806 wurde ihm das Capellmeisteramt bei dem neuerbauten Sommertheater anvertraut; er componirte zur Eröffnung das Volksmährchen: „Der wilde

Jäger," und später noch zwei Singspiele „Der hohle Baum," und „Das Sternenmädchen." Fünf Jahre nachher, berühmt schon als Meister auf der Orgel, producirte er sich zum erstenmale öffentlich im k. k. großen Redouten-Saale im Theater an der Wien, so wie 1816 in einem eigenen Concerte, und erregte durch die großartige Behandlung des Pianoforte, mehr noch aber durch seine kunstreich glänzende Improvisation allgemeine Bewunderung. Inzwischen war auch seine Mutter gestorben, die Schwestern hatten sich verehligt, sofort legte er nun seine Stelle nieder, und zog nach der Stadt, wo er durch Unterricht ertheilen eine anständige Subsistenz sich sicherte. 1818 machte er eine Künstlerreise durch Deutschland; 1824 folgte er dem Rufe als Capellmeister nach Amsterdam; anderthalb Jahre darauf fixirte er sich für längere Zeit in Paris, bildete viele Scholaren im Clavier, Gesang, so wie in der Composition; leitete das Orchester bei der dortigen deutschen Opern-Gesellschaft, und kehrte endlich 1832 wieder ins Vaterland zurück, wo er an der Josephstädter-Bühne den Capellmeister-Posten übernahm, nach einigen Monaten aber für immer quitirte, und den ruhigen, sorgenfreien Privatstand erwählte. Von seinen zahlreichen Arbeiten sind 154 Werke gedruckt; darunter Pianoforte- und Orgelconcerte, Sonaten, Duette, Trios, Quartette, Quintette, Octette, Fugen, Serenaden, Ouverturen, Variationen, Rondos, Cantaten, eine große Anzahl Militär-Musiken, Märsche, Menuetts, Walzer, Harmonie-Arrangements, Etüden, practische Methode zur Erlernung der Tonsetzkunst, sechs Messen, mehrere Motetten, Hymnen, Chöre, Arien, Präludien, Versetten, u. s. w. Auch schrieb er, nebst den oben angeführten Opern, noch für Amsterdam „Die musikalische Academie;" „Die Trauer," „Der Einsame," und „Hochlands Fürsten;" für Paris „la folle de Glaris," und „la croix de feu;" für Wien „Coco." —d.

Pearson oder Pierson, Martin, gestorben zu London gegen Ende des Jahres 1650, war Anfangs Aufseher über die Chorschüler an der Paulskirche daselbst; dann ward er 1613 Baccalaureus der Musik und endlich Organist, an welcher Kirche aber? ist nicht bekannt, eben so wenig, ob er sich später noch den Rang eines Doctors der Musik erworben hat. Die Engländer zählen ihn zu den besten Componisten seiner Zeit, ohne jedoch sonderlich mehr Werke von ihm anzuführen, als das Motettenwerk, das auch Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon nennt, nebst einem Todtengesange auf Sir Falke Grevils Leichenbegängniß.

Pebusch, schrieb sich Pepusch, s. daher auch diesen Art.

Pechatschek, Franz, Großherzoglicher Concertmeister in Carlsruhe, glänzender Violinspieler und zugleich einer der modernsten Componisten im kleineren Style für sein Instrument. Er ist ein Böhme von Geburt und studirte die Musik in Wien. Sein Geburtsjahr so wie überhaupt etwas Näheres aus seiner ersten Jugendgeschichte haben wir nicht erfahren können. Violine und Guitarre waren von jeher seine Hauptinstrumente, Clavier übte er nur so viel als zu seinen Compositionsarbeiten für Orchester ꝛc. nöthig war. Im Satze scheint er noch ein Schüler von Albrechtsberger zu seyn. Seine ersten Compositions-Versuche bestanden in kleinen Sachen, meist Tänzen, Ecossaisen, Menuetten, Ländlern ꝛc. für Orchester. Viele davon sind zu Wien gedruckt worden, und dem außerodentlichen Beifalle, den sie bei öffentlichen Produktionen erhielten, haben wir es vielleicht auch zuzuschreiben, daß P. sich niemals so recht mit einer künstlerischen Energie aus diesem Genre heraus erhoben hat auf den Platz, wo der eigentliche Cammer-

Componist und Künstler sich zu bewegen hat. Seine größten Concertstücke sind von solch' zierlichem Zuschnitte, lieblich anzuhören, unterhaltend, ja oft in ihrer Keckheit und Zartheit der Melodie reizend, aber niemals von jenem kräftigen, die Geistigkeit des Hörers in allen ihren Richtungen durchdringenden Ausdrucke, womit z. B. Molique, auch Kalliwoda, Lafont u. A. in ihren Werken auftreten. Den Polonaisen-Styl und das Rondo hat er fast nie überschritten, so viele und gefällige Werke er auch schon durch den Druck veröffentlicht hat. Ein einziges Concertino (op. 16) ist uns von ihm bekannt, das wenigstens einen Anflug von Großartigkeit hat und nicht ohne Grund vermuthen läßt, daß P. wohl etwas Größeres in der Composition zu leisten im Stande wäre, wenn nur die leidigen Fesseln der Mode und des Zeitgeschmacks, die er sich selbst angelegt zu haben scheint, einen freieren Aufschwung seines künstlerischen Geistes gestatten wollten. Wir nannten ihn daher auch gleich oben einen der modernsten Violin-Componisten. Um ihrer Zierlichkeit und Gefälligkeit willen sind nun aber die meisten seiner Werke dem Publikum sehr zugänglich geworden, und fanden daher, aus diesem Grunde, auch in der Virtuosen- und Dilettantenwelt vielen Beifall, so daß nicht wenige allerhand Arrangements erlebten (in Quintette, Quartette, mit Pianofortebegleitung ꝛc. ꝛc.), um sie zu jedem Gebrauche tauglich zu machen. Bezeichnen wir die hier besonders, die uns als die gelungeneren von allen erscheinen: das Rondoletto op. 19., die Polonaisen op. 21. und op. 11., das Quartett op. 4., das Duo concertant op. 6., das Rondo brillant in D. op. 25. mit Pianofortebegleitung, die Polonaise op. 32., und um ihrer Eigenthümlichkeit willen auch die Introt. et Variations sur la 4 ème Corde avec Pianoforte op. 34. Wie seine Composition, so ist nun auch P's Spiel: elegant, ja oft keck, mit wunderreinem und zartem Tone, aber der große Bogen, der ins eigentliche Concert gehört, fehlt ihm. Wenn wir nicht mißverstanden werden, so möchten wir sagen: er ist eigentlich nur ein Spieler per la camera, besitzt jenen kleinen graziösen Vortrag, der entzückt, aber nicht jenen großen kräftigen Bogen, der hinreißt. Von Wien aus machte er in den 20er Jahren, und auch schon früher, viele Reisen, nach Prag, auch Dresden, Leipzig ꝛc.: überall ward ihm großer Beifall, und es muß ihm dieser auch werden, da eben sein Spiel von der un- und halbmusikalischen Menge am leichtesten verstanden wird, weil es die Sinne ergötzt, mit halbem Ohre gehört schon gefällt und schlechterdings nicht die Hingebung zur Kunst u. das Vertiefen in sie erfordert, was unter Andern z. B. ein Müller, Molique, ja selbst Möser verlangt. Darnach läßt es sich nun auch leicht erklären, warum P. oft von den sogenannten Musikfreunden und Dilettanten und jungen Anfängern in der Virtuosenkunst für den größten Violinspieler erklärt wird: ihn können sie begreifen, größerer Meister Werk aber können sie kaum erst ahnen, es zu verstehen und ganz in seinem Innersten zu erfassen, fehlt ihnen die musikalisch- geistige Kraft. In den Jahren 1824 und 1825 reiste P. in Süddeutschland, und das Aufsehen, das er auch hier erregte, brachte ihm gegen 1827 den Ruf nach Carlsruhe. Von der Zeit an hat er seine Reisen immer mehr eingestellt, wie wir hören hauptsächlich körperlicher Umstände halber. In diesem Augenblicke auch (Sommer 1837) befindet er sich wegen einer Cur in Baden-Baden, und seine Gesundheit soll wirklich sehr geschwächt seyn, obgleich er sich, den Jahren nach, noch im besten und in der Regel kräftigsten Mannesalter befindet. hr.

Pechwell, s. Mad. Pesadori.

Pectis, deutsch auch wohl der kleine Psalter genannt (siehe Psalter), ein altes Saiteninstrument, persischen Ursprungs, das nachher zu

den Bactriern, Lydiern und Phrygiern überging, und von den Griechen zu einer Art Harfe umgestaltet wurde. Dies Alles geht aus einem Gedichte hervor, das Diogenes auf den Dienst der Diana am Flusse Halys verfertigte. Die Zahl der Saiten dieses Instruments war bald 2, bald 3, nicht mehr, und gespielt ward es ganz nach Art der alten Harfen. Die Saiten müssen ziemlich hoch gestimmt gewesen seyn und einen hellen oder starken Ton gehabt haben. So bezeugt es wenigstens die Stelle bei Athenäus Lib. 4. p. 626. Um dieser hohen Stimmung willen hielten die Griechen nun die Pectis auch besonders geschickt zu einem Spiel in der lydischen Tonart. Bei den Lydiern und Bactriern war dieselbe besonders bei dem weiblichen Geschlechte sehr beliebt. 48.

Pedal, 1) diejenige Claviatur der Orgel, welche mit den Füßen traktirt wird. Daher auch der Name, von dem lat. pes — der Fuß. Das Pedal liegt natürlich immer auf dem Boden und zwar so, daß es mit den Füßen bequem nach allen Richtungen hin erreicht werden kann. Es enthält, weil blos die Grundstimmen darauf gespielt werden, nur die große u. kleine Octave, und hat sein eigenes Pfeifenwerk, also auch seine eigenen Registerzüge. Man nimmt gewöhnlich nur tiefe, große und durchgreifende Stimmen für das Pedal. Eine darunter muß wenigstens noch um eine Octave tiefer stehen als die größte Stimme im Hauptmanuale, sonst würde alle Wirkung beim Gebrauche des Pedals verfehlt. Im Uebrigen wird das Pedal mit den Manualen ganz gleich behandelt, nur daß man seinem Wellenwerke noch mehr Festigkeit und Größe zumuthen kann, da der Spieler in den Füßen natürlich mehr Kraft als in den Fingern hat. Aus eben dem Grunde dürfen auch die Ventilöffnungen der Pedalpfeifen größer seyn als die der Manualpfeifen. In ganz großen Orgeln trifft man auch wohl eigene Bälge für das Pedal-Pfeifenwerk, da dieses seiner Größe wegen einen besonders starken Windzufluß verlangt, der auch nur durch besonders große Bälge wieder erreicht werden kann, wie sie für die Manualstimmen dann zu groß und ihr Wind zu stark seyn würde. Der Erfinder des Pedals war ein Deutscher Namens Bernhard. Im Uebrigen sehe man den Artikel Orgel, Orgeldisposition u. s. w. — 2) Man hat auch an Clavierinstrumenten solche orgelartige Pedale, die einen besonderen Theil desselben bilden, und in einem eigenen Gestelle unter dem Instrumenten-Corpus angebracht sind. Sie sind so eingerichtet, daß mit dem Niedertritt einer Taste ein starker mit Leder überzogener Hammer an besonders starke und unter dem Instrumente hergezogene Saiten schlägt, und sollen eigentlich nur dazu dienen, sich mit Pedalspielen auch zu Hause, oder wenn man nicht oft Gelegenheit zum Orgelspiele hat, üben zu können. Für das Clavierinstrument selbst sind sie übrigens nicht sehr vortheilhaft. — 3) Nennt man auch wohl die Veränderungen an Pianoforte's, wenn deren Mechanismus durch Fußtritte regiert wird, Pedal, und ganz insbesondere zwar den sog. Fortezug, durch welchen die Dämpfung von den Saiten gehoben wird. S. Fortepiano. Daher steht denn auch in Claviercompositionen, wo dieser Fortezug angezogen oder vielmehr niedergetreten werden soll, das Wort Pedal u. abgekürzt Ped., dessen Bedeutung dann fortdauert und wirksam bleibt, bis durch irgend ein Zeichen, gewöhnlich ein großes Kreuz oder einen Stern, angezeigt wird, daß man die Dämpfung wieder niederfallen lassen soll (s. Dämpfung). Ein zu häufiger Gebrauch des Pedals bei Clavierinstrumenten schadet leicht ihrer Stimmung. — 4) Bei der Harfe versteht man unter Pedal die Fußtritte unten am Kasten derselben, wodurch eine Maschinerie in Bewegung gesetzt wird, welche die mit dem Fußtritt in Verbindung stehende Saite um einen halben Ton erhöht, indem

sich ein kleiner Stift gegen die Saite andrückt und dadurch diese mehr anspannt. Auf einer gewöhnlichen Hackenharfe kann man bekanntlich nur aus der Tonart spielen, in welche dieselbe eben gestimmt ist, bis auf nah verwandte Modulationen, bei denen der einen Hand doch noch Zeit genug gelassen werden muß, die betreffende (charakteristische) Saite mittelst des Hackens schnell in den Modulationston umzustimmen; mittelst des Pedales aber (auf einer Pedalharfe) kann man nun ziemlich leicht aus allen Tonarten auf der Harfe spielen und sich, wenige geringe Beschränkungen ausgenommen, jeder beliebigen Modulation bedienen. S. Harfe.

Pedalbank, ist das schmale Brett, welches vorn über den Fußtasten eines Orgelpedals liegt, um den nicht spielenden Fuß darauf ruhen lassen zu können. Dasselbe darf die Tasten in ihrer Auf- und Niederbewegung durchaus nicht hindern, wie denn auch das Niedertreten selbst nicht erschweren.

Pedalharfe, s. Harfe.

Pedro, Don, von Alcantara, Herzog von Braganza, geboren zu Lissabon den 12ten October 1798 und gestorben im Jahre 1834. Wir haben die Geschichte dieses in mehr als einer Hinsicht merkwürdigen Mannes u. Fürsten nur mitzutheilen, in sofern und so weit sie der Kunst angehört und er selbst als Tonkünstler (welchen Namen er hier in der That sowohl in praktischer als theoretischer Hinsicht verdient) erscheint, mit Ausschließung also alles Politischen und dessen, was er allein als Regent und Feldherr that und wirkte. Diese Bemerkung mag festgehalten werden, um in dem Folgenden uns nicht mißzuverstehen. Don Pedro war der zweite Sohn des damaligen Mitsouverains, nachmaligen Regenten und Königs von Portugal Johann VI., und der Infantin von Spanien, Carlota Joaquina, Schwester des Königs Ferdinand VII. von Spanien. Durch den Tod seines ältern Bruders Antonio 1802 ward er Prinz von Beira und nach dem Regierungsantritte seines Vaters am 20sten März 1816 Prinz von Brasilien und Thronerbe. Ein Geistlicher leitete seine Erziehung, die wenigstens seine körperlichen Kräfte entwickelte, seine geistigen Anlagen, unter welchen sich namentlich sein Talent zur Musik hervorthat, aber vernachlässigte; doch lernte er Mancherlei u. unter Anderem auch ziemlich fertig Clavier und Violine spielen. Er war 9 Jahre alt, als das Königl. Haus Braganza am 25sten November 1807 sich nach Brasilien einschiffte und den Sitz der Regierung von Bahia am 8ten März 1808 nach Rio de Janeiro verlegte. Die Eindrücke der plötzlichen Umwandlung aller äußeren Verhältnisse weckten die geistige Kraft des lebhaften Knaben; seine Wißbegierde und Thätigkeitstrieb fanden unter dem Einflusse gebildeter und talentvoller, auch kenntnißreicher Brasilier und Portugiesen vielfache Nahrung. Vorzüglich ist hier der ehrwürdige und hochgebildete Johann Rademak zu nennen, dessen große Musikliebe den musikalischen Uebungen und Studien des Prinzen nothwendig sehr förderlich seyn mußte. Wie er sich mit Kenntnissen überhaupt bereicherte, so erlangte er in der Musik sowohl bedeutende mechanische Fertigkeiten als auch in scientivischer Hinsicht einen hohen Grad von Meisterschaft. Er war früh im wahren Sinne des Worts Virtuose auf mehreren Instrumenten, und fing auch bald an zu componiren. Viele Vocal- und Instrumentalsachen kamen von ihm in Umlauf, wurden in London und Paris gedruckt, einige selbst, wenn wir uns recht erinnern, sogar in Deutschland, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die Capelle des Hofs zu Rio Janeiro trug Viel zu seiner diesseitigen weitern Ausbildung bei. Seine Orchestersachen wurden von derselben aufgeführt und

erhielten allgemeinen Beifall. Vor allen Instrumenten liebte er das Pianoforte und die Violine. Es ist in der That zu bewundern, welchen großen Fleiß Don Pedro neben allen seinen vielen übrigen Arbeiten auf seine musikalischen Studien verwandte; aber er war auch in jeder Anstrengung unermüdlich und bis zu einem hohen Grade beharrlich. Was sein Geist umfaßte, führte er auch mit Kraft und Ausdauer durch, und er umfaßte Viel. Mag seine geringe Theilnahme an den Regierungsgeschäften mit Ursache seyn, daß er für Künste und Wissenschaften so Viel that, und dieses Wirken ihm zu einer Gewohnheit wurde, der er nun auch, nachdem er am 1sten Juni 1822 die Regierung angetreten hatte, sich nicht entschlagen konnte. Das überraschend schnelle Emporblühen der musikalischen Kunst in ganz Süd-Amerika darf man hauptsächlich auf Rechnung Don Pedro's schreiben. Um das begonnene Werk, das wir eine musikalische Reform nennen möchten, ganz zu vollenden, berief er später den Componisten Fr. Müller aus Berlin nach Brasilien und ernannte ihn zu seinem Kaiserl. Hofcomponisten. Müller nahm diesen Titel, aber den Ruf nicht an. Die späteren Unruhen in Brasilien, die ihn veranlaßten, der Regierung zu entsagen und die Kaiserkrone niederzulegen, und nachgehends sein Kampf mit seinem Bruder Don Miguel um die Krone von Portugal für seine Tochter Donna Maria, den er mit dem Titel eines Herzogs von Braganza führte, mußten ihn natürlich der Kunst immer mehr entfremden. Von dem Augenblicke des Einzugs in Oporto an, wo seine weitere politische Geschichte noch neu und wohl allgemein bekannt ist, soll er kein Instrument mehr angerührt haben. „Erst wenn der Waffenklang verhallt ist," soll er damals einmal gesagt haben, „soll meine Leier wieder ertönen"; als aber jener schwieg, sollte auch sein Leben ein Ende nehmen, und so die Musikcultur in Portugal die Förderung nicht mehr erhalten, die sie von seiner Liebe zur Kunst und von seinen großen Fertigkeiten und Kenntnissen in ihr mit Recht hätte hoffen dürfen. Dr. Sch.

Pegado, Bento Nunes, um das Jahr 1600 Capellmeister zu Evora und Portugiese von Geburt, war einer der berühmten Schüler Antonio Pinheiro's, und wird von den Portugiesen noch jetzt unter ihre alten klassischen Componisten gezählt. Von seinen Werken liegen auf der Bibliothek zu Lissabon noch einige mehrstimmige Motettenwerke und Responsorien.

Pelagratzky, ein vortrefflicher Lauteniſt des 18ten Jahrhunderts. Er war aus Circassien gebürtig und spielte zuerst mit vieler Geschicklichkeit die Pandure. Ums Jahr 1730 brachte ihn der Kaiserl. russische Gesandte, Graf von Kayserling, mit nach Dresden und übergab ihn daselbst im Jahre 1733 der Unterweisung des berühmten Sylvius Weiß auf der Laute, auf welchem Instrumente er auch so schnelle und bedeutende Fortschritte machte, daß man ihn bald seinem Lehrmeister gleich schätzte; zugleich sang er einen angenehmen Sopran zu seinem Instrumente. Spätere Nachrichten über ihn aber fehlen leider gänzlich. v. Wzrd.

Peli, Francesco, aus Modena gebürtig, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmt als Sänger. Gegen 1720 errichtete er zu Modena eine Singschule, deren Ruf sich weit verbreitete. Später kam er nach Deutschland, brachte 1730 „la Constanza in trionfo" zu München aufs Theater und ward hiernach Cammercomponist des Churfürsten Carl Albrecht von Baiern, nachmals Kaisers Carl VII., u. starb als solcher gegen 1740, jedoch, wie es scheint, nicht in Deutschland, sondern in seiner Vaterstadt, wohin er einige Jahre zuvor zurückgekehrt war. Zuverlässiges aber läßt sich hierüber nicht mittheilen.

Pelissier, Mademoiselle, französische Sängerin des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Paris 1707. Ihre Schule muß sie sehr früh gemacht haben, denn schon 1722 ward sie Mitglied der großen Hof-Opernbühne zu Paris, und zwar als eine gebildete Sängerin, die mit jedem Auftreten des allgemeinsten Beifalls sich erfreuete. Alle Nachrichten, die man aus jener Zeit noch hat, stimmen darin überein, daß sie gleich bei ihrem ersten Auftreten für eine im wahren Sinne des Worts kunstgebildete Sängerin gegolten habe. Auch Quanz und Marpurg, die sie später in Paris hörten, treten auf das Unzweideutigste diesem Urtheile bei. Eine ihrer glänzendsten Rollen war die der Thisbe. Fünfzehn Jahre lang blieb sie ununterbrochen bei der großen Oper zu Paris; dann verheirathete sie sich mit dem Operndirector zu Rouen, behielt als Künstlerin jedoch, besonders auf den kleinen Reisen, welche sie in Frankreich machte, den Namen Pelissier bei, und starb schon am 21sten März 1749 zu Paris, wo sie gerade für längere Zeit ihren Wohnsitz wieder genommen hatte. 17.

Pellegrini, Vincenzo, italienischer Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Anfangs Canonicus zu Pesaro im Kirchenstaate, dann aber (um 1620) Capellmeister an der Metropolitankirche zu Mailand, wo er auch um 1636 starb. Vieles ist von ihm gedruckt worden; jetzt können jedoch von seinen Werken nur noch ein Buch Messen, ein anderes 1- bis 6stimmiger Kirchen-Concerte, ein drittes mit einer 6stimmigen Messe, u. ein viertes von Motetten angeführt werden, die sämmtlich zu Venedig gedruckt wurden. Eine Probe seiner Compositionsart kommt auch in Bergameno's Parnassus music. Ferdin. (Ven. 1615) vor, und daß Bergameno eine Arbeit von ihm in dieses sein Werk aufnahm, ist sicherer Beweis, daß P. zu seiner Zeit in großem Ansehn stand.

Pellegrini, Ferdinando, aus Neapel gebürtig, glänzte als Claviervirtuos um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit auch mancherlei Compositionen für sein Instrument von ihm erschienen, besonders zu Paris und London, welche beide Städte er als Virtuos besucht hatte; in Paris 1745 z. B. ein Werk Claviersonaten nebst einem Briefe über die Rondo's, und 1768 ein Werk von 6 Clavierconcerten. Weitere Nachrichten über ihn aber fehlen.

Pellegrini, Pietro, wahrscheinlich ein Verwandter von vorhergehendem, denn er war ebenfalls aus Neapel gebürtig und Clavierspieler. 1770 stand er noch als Capellmeister an der Jesuiterkirche zu Brescia, wo er sich auch als Componist hervorthat, unter Anderem mit der Oper „Cirene". In Deutschland ist nur eine ungedruckte Ouverture oder vielmehr Sinfonie durch Abschriften von ihm in Umlauf gekommen.

Pellegrini-Celoni, Signora Anna Maria, eine kunstgebildete Sängerin in Rom, die aber ungeachtet des großen Rufs, in welchem sie zu Rom selbst steht, ein äußerst zurückgezogenes Leben führt und nur höchst selten öffentlich auftritt, dann aber jedes Mal auch mit dem stürmischesten Beifalle. Ueber ihre näheren Lebensverhältnisse ist nie etwas Genaueres bekannt geworden. Ein namhaftes Verdienst um die Kunst des Gesanges erwarb sie sich durch die Herausgabe des Werks „Grammatica o siano Regole di ben cantare" (Rom bei Piale und Martorelli 1810). Bei Peters in Leipzig erschien eine deutsche Uebersetzung davon, betitelt: „Anweisung zum regelmäßig-guten Gesange".

Pellegrini, Julius, Königl. baierischer Hofsänger und erster Bassist des Königl. Hoftheaters zu München, wurde am 1sten Januar 1806 zu Mai-

land geboren, trat 1817 in das K. K. Conservatorium, wo er den ersten musikalischen und Gesangsunterricht erhielt, und verließ dasselbe 1819 wieder, um sich ausschließend der Gesangskunst unter der Leitung des berühmten Davide Banderoli, K. K. Capellsängers und ersten Gesanglehrers zu Mailand, zu widmen. Der Unterricht dieses großen Gesanglehrers, welchen er mit dem größten Eifer benützte, und das seltene Glück, schon im Alter von 14 Jahren eine von der Natur völlig ausgebildete Baßstimme zu besitzen, förderten seine Gesangsausbildung so sehr, daß er schon 1821, also im Alter von noch nicht vollen 16 Jahren im Theater Carignano in Turin zum ersten Male in Paccini's „Talegname di Livonia" auftreten konnte und sich einer sehr günstigen Aufnahme zu erfreuen hatte. Nicht gar lange nachher wurde er als Mitglied der damals bestehenden Königl. italienischen Hofoper nach München berufen, wo er neben Santini in den ersten Baßparthien beschäftigt wurde, durch den Wohllaut seiner schon damals sehr schönen Stimme und die gute Schule, welche er in seinem Gesange zeigte, schon gleich Anfangs sehr interessirte, bei längerem Aufenthalte aber die Zufriedenheit Ihrer Königl. Majestäten und die Achtung des Publikums durch die auffallenden Fortschritte seiner Ausbildung so wie durch seinen regen Berufseifer und ein in jeder Hinsicht achtungswerthes Betragen mit jedem Jahre in höherem Grade erwarb. Als nach dem betrübenden Hintritte Sr. Majestät des Königs Maximilian Joseph die italienische Oper aufgelöst wurde, entschloß sich Pellegrini, der während seines dasigen Aufenthalts einige deutsche Ausdrücke durch seine Gattin, eine geb. Deutsche, erlernt hatte und in derselben eine bei einem Ausländer seltene Richtigkeit der Aussprache zeigte, auf den Rath des K. Hofmusik-Intendanten Freiherrn von Poißl, der damals auch Intendant des deutschen u. italienischen Theaters war, u. das vorzügliche Talent dieses Sängers für die deutsche Oper zu erhalten wünschte, die deutsche Sprache regelrecht zu erlernen und sich der deutschen Oper fortan zu widmen. Er wurde hierauf bei dem deutschen Königl. Hoftheater mit einem 10jährigen Contrakte engagirt, und man versprach, ihm die nöthige Zeit zu lassen, ehe man ihm Leistungen in deutscher Sprache zumuthen würde, selbst wenn er länger als ein Jahr die Gage beziehen müßte, ohne für die Anstalt thätig seyn zu können. Wie mancher Andere würde es sich unter solchen Verhältnissen bequem gemacht und mit dem wirklich schweren Studium einer gewiß nicht so leicht zu erlernenden Sprache sich gar nicht übereilt haben! Aber Pellegrini's Ehrgefühl spornte ihn zu bald möglichster Erfüllung seiner einmal übernommenen Verpflichtungen an, und er studirte, im strengsten Sinne des Wortes, Tag und Nacht unermüdet, so daß er schon fünf Monate nach dem Beginne seines Engagements sich als zur Dienstleistung bereit erklären und gegen Ende Februars 1826, also fünf Monate nach der Auflösung der italienischen Oper, zum ersten Male die Rolle des Commandeurs im „Don Juan" in deutscher Sprache singen konnte. Der Versuch gelang weit über alle Erwartung, und Correctheit und Deutlichkeit der Aussprache ließen Nichts zu wünschen übrig. Intendant, Sänger und Publikum freuten sich aufrichtig des vollständig gelungenen Unternehmens, und kaum ein Jahr verging, so war der ehemalige italienische Sänger schon im Besitze eines ausgebreiteten deutschen Repertoirs und eine der wesentlichsten Stützen der damals so trefflichen deutschen Oper Münchens, die mit vollstem Rechte damals für die beste in Deutschland allgemein anerkannt war. Noch im nämlichen Jahre wurde P. von Sr. Majestät dem Könige zum Hof- und Capellsänger ernannt, und so durch die Königl. Gnade und Anerkennung die Bande noch fester geschlossen, welche ein so achtungswerthes Talent für immer an die dasige Kunstanstalt

fesseln sollten. Den ihm contraktmäßig alle zwei Jahre bewilligten Urlaub benützte Pellegrini im Jahre 1829, um einem an ihn gelangten Rufe nach Venedig zu folgen, wo er für den Carneval im Theater alla Fenice mit seiner Gattin engagirt war; und 1831, um einem andern Rufe nach London zu folgen, wo er als erster Bassist bei der im Kings-Theater zum ersten Male unternommenen deutschen Oper neben der Schröder-Devrient, Haitzinger und anderen vorzüglichen deutschen Künstlern sang u. so wie zu Venedig sich des ehrenvollsten Erfolges zu erfreuen hatte. Seit dieser Zeit konnte er auf eine längere Dauer von der Königl. Kunstanstalt, welcher seit einigen Jahren ein minder zahlreiches Opernpersonal zu Gebot steht, nicht mehr entbehrt werden, und folglich größere Reisen nicht mehr unternehmen, erfreut aber bei Gelegenheit kurzer Ausflüge nach den vornehmsten Städten der baier. Monarchie die kunstliebenden Bewohner derselben durch sein herrliches Talent, u. widmet sich mit dem größten Eifer dem Dienste der K. Kunstanstalten, bei denen er angestellt u. nun wahrscheinlich für immer gewonnen ist, da vor Kurzem sein Kontrakt auf eine weitere Reihe von Jahren erneuert und ihm das Indigenat verliehen wurde. — Die Stimme P's ist eben so klangvoll und kräftig als weich und biegsam, ihr Umfang vom großen Baß E bis zum eingestrichenen Fis von einer Gleichheit der Töne, die Erstaunen erregt, und durchaus leicht ansprechend und ohne alle Anstrengung hervorgebracht. Seine Schule ist gut, u. sein Vortrag eben so vorzüglich in heroischen wie in sentimentalen Rollen; der Ausdruck wilder Leidenschaften dagegen dürfte seinem Genius und seiner Naturgabe weniger zusagen. Da er immer mit Eifer und Liebe in seiner Kunst wirkt, ist er auch, bei Naturgaben und einer Ausbildung wie die seinigen, wohl in allen seinen Darstellungen gut zu nennen; allein das hindert nicht, daß ihm die eine im höheren, die andere im geringeren Grade gelingen kann. Unter sehr vielen wahrhaft gelungenen Leistungen, die er liefert, kann man als einige der allergelungensten mit vollem Rechte folgende nennen: Graf Almaviva in „Figaro's Hochzeit"; Saraſtro in der „Zauberflöte"; Osmin in der „Entführung aus dem Serail"; Mosé; Tell; Bey Mustapha in der „Italiana in Algeri"; Mahomet in der „Belagerung von Corinth"; Fernando in der „diebischen Elster"; Macbeth im „Macbeth", u. Herrmann in der „Herrmannsschlacht" von Ehelard; Sultan im „Kreuzritter" von Meyerbeer; Joad in der „Athalia" u. Odorich im „Untersberg" von Poißl; Oberpriester in der „Vestalin" von Spontini; Waldeburgo in der „Straniera" von Bellini. Solche Rollen sagen nicht nur seiner Stimme am besten zu, sondern die ganze Haltung derselben ist entweder eine heroisch-imposante oder eine würdevolle, und meistens eine ziemlich ruhige, wohl in manchen Momenten von tiefem Gefühle überströmende, aber selten in gewaltsame Ausbrüche der Leidenschaft übergehende, und daher sind sie auch seiner Darstellungsgabe am entsprechendsten.

Pellegrini, Clementine, geb. Moralt, Gattin des vorhergehenden, Königl. Hof- und Capellsängerin, und ebenfalls Mitglied der K. Hofbühne. Sie ist am 8ten October 1797 zu München geboren und erhielt den ersten Gesangsunterricht von der damaligen Hofsingmeisterin Dorothea Güthe, durch deren Lehre ihre schöne und klangreiche Contraltstimme so weit ausgebildet wurde, daß sie im Jahre 1817 als Königl. Hof- und Capellsängerin angestellt werden konnte. Im Jahre 1819 wurde sie durch die Gnade Ihrer Majestät der Königin Carolina dem ausgezeichneten Gesangslehrer Domenico Ronconi zur höhern Ausbildung übergeben, betrat am 8ten Mai 1820 zum ersten Male in der Oper „Emma di Resburgo" von Meyerbeer die italienische Hofbühne, und gefiel so außerordentlich, daß sie unmittelbar nachher bei

der italienischen Hofoper engagirt wurde. Die Umstände waren indessen damals dieser vielversprechenden Sängerin nicht günstig; denn die ersten Sängerinnen der italienischen Oper waren theils schon im Besitz der besten Rollen, theils hatten sie durch ihre Contrakte ein unbestreitbares Recht auf die ferner zur Darstellung zu bringenden, und so kam denn an die später Angestellte nur selten eine wirklich gute Parthie, durch die sie sich in der öffentlichen Meinung hätte höher stellen können. Demungeachtet wirkte sie mit Fleiß und Liebe auch in der weniger glänzenden Sphäre, die ihr zugewiesen war, und erhielt sich in der fortdauernden Achtung des Publikums. Im Jahre 1825 trat sie nach Auflösung der italienischen Hofoper mit ihrem Gatten, mit welchem sie sich nicht lange vorher verheirathet hatte, zur deutschen Oper über, wo sie nun seit bald 12 Jahren als ein achtungswerthes und nützliches Mitglied wirkt. Sie ist eine Sängerin von guter Schule und vorzüglich musikalisch gebildet, als Kirchensängerin ausgezeichnet, und auf der Bühne wie im Concertsaale vielseitig verwendbar, besonders aber im Vortrage ausdrucksvollen und gemüthreichen Gesanges ganz an ihrem Platze, wogegen das sog. Brillante, wie das bei allen Contraltstimmen der Fall ist, weniger für sie paßt. PNJ.

Penitencia, Antonio da, ein portugiesischer Ordensgeistlicher, geb. zu Lissabon 1605, war nicht nur ein vorzüglich guter Sänger, sondern auch Componist und mehrere Jahre hindurch Chor-Vicarius an einem Kloster zu Arrayolos im Erzbischofthume Evora, wo er in seinem 43sten Jahre starb. Seine Werke scheinen alle verloren gegangen zu seyn, wenn nicht noch einige auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden, was indeß selbst Machado in seiner Bibl. Lusit. nicht bemerkt.

Penna, Lorenzo, war Professor der Theologie und Musik zugleich, auch Mitglied der filharmonischen und anderer artistischen und gelehrten Gesellschaften zu Bologna, seiner Vaterstadt. Als sein Geburtsjahr wird 1640 angegeben. Im Jahre 1674 erschien von ihm: „Li primi Albori musicali", welches Buch, das in 21 Capiteln von den Grundsätzen des Figuralgesanges handelt, bis 1696 fünf verschiedene Auflagen erlebte. Eine Fortsetzung davon erschien 1678 zu Venedig und hat die Composition in 24 Capiteln zum Gegenstande. 1689 gab P. zu Modena ein „Direttorio del Canto fermo" heraus. Sein Tod scheint noch in das Ende des 17ten Jahrhunderts zu fallen. 33.

Penorcon, veraltetes Instrument, das im Ganzen unserer jetzigen Zither gleicht, nur daß es einen sehr breiten Hals hatte und mit blos neun Messingsaiten bezogen war, die auch nicht mit einem Plectrum geschlagen, sondern mit den Fingern gerissen wurden.

Pensel, Joseph, Wiener Componist der neuern Zeit, den wir übrigens nur der Menge der von ihm erschienenen kleinern Werke halber hier anführen, nicht vielleicht also, weil diese einen besondern Kunstwerth in sich tragen, so manchen Beifall sie auch um ihrer Leichtigkeit und Annehmlichkeit willen gefunden haben mögen. Es sind viele Tänze für Orchester und einzelne Instrumente, ein großes Trio in G-Moll für Pianoforte (op. 10), ein concertirendes Divertissement für Pianof. und Flöte (op. 20), Märsche, Rondo's und Uebungsstücke (diese auch ganz zweckmäßig) für Clavier, Concert-Variationen für Pianof. und Flöte, viele andere Variationen für Pianof. allein, u. dergleichen kleinere und größere Sachen mehr, die der Dilettant wohl gern spielen mag, aber auch, sobald er sie spielen gelernt hat und kennt, sicher bei Seite legt und, zufrieden mit der angenehmen Unterhaltung, sich nach etwas Anderem sehnt, was ihm neue Unterhaltung wieder schaffen kann. z.

Pentachord, von πεντε — fünf und χορδη — Saite, eine Tonreihe von 5 diatonischen Klangstufen, oder mit einem Worte: fünfsaitig, auch Fünfsaiter. Die Griechen theilten ihr Tonsystem wegen des äußersten Tones Proslambanomenos nicht blos in Tetrachorde, sondern auch wohl in Pentachorde ab. Man machte nämlich die Einrichtung so, daß man aus derselben Anzahl Töne eben so viele Pentachorde bildete, als man Tetrachorde hatte. Das erste Pentachord oder fünfsaitige System ging bei der weitesten Ausdehnung der griechischen Tonreihe vom Tone Proslambanomenos bis zum Tone Hypate meson, das zweite von Lichanos hypaton bis zu Mese, das dritte von Lichanos meson bis Nete synemmenon, das vierte von Mese bis Nete diezeugmenon und das fünfte von Paranete diezeugmenon bis Nete hyperbolaeon. Im Uebrigen vergleiche man die Artikel über Griech. Musik, namentlich Griechisches Tonsystem, u. auch Tetrachord.

Pentatonon, von πεντε — fünf und τονος — Ton, ein Intervall von 5 ganzen Tönen, also nicht eine Quinte, für welches man irrig wohl das Wort gebraucht findet, sondern eine übermäßige Sexte.

Pentecontachordon, ein Clavierinstrument, welches zu Anfange des 17ten Jahrhunderts von einem neapolitanischen Edelmanne, Namens Fabio Colonna, erfunden wurde, aber auch nicht sehr lange im Gebrauch blieb. Jeder ganze Ton auf demselben war in 4 Theile getheilt, deren jeder seine eigenen Saiten hatte. Es war also ganz nach den enharmonischen Ton-Verhältnissen eingerichtet, und wie wenig solche Clavierinstrumente zu gebrauchen sind, ist schon bei mehreren anderen Gelegenheiten nachgewiesen worden. Colonna nannte das Instrument übrigens auch Licea, welcher Name indeß niemals allgemeiner geworden ist.

Penzel, Christian Friedrich, geboren zu Oelsnitz im Voigtlande am 25sten November 1737, besuchte bis in sein 14tes Jahr die Schule seiner Vaterstadt, wobei er zugleich bei dem dasigen Cantor Joh. Georg Nacke den Anfang in der Musik machte. Dann kam er auf die Thomasschule zu Leipzig, wo er 5 Jahre lang sich zum Studium der Theologie vorbereitete. Auf der Universität zu Leipzig vollendete er auch dieses und lebte dann 2 Jahre lang als Hofmeister bei einer Herrschaft auf dem Lande. Die Musik hatte er von jeher immer mit vieler Liebe und großem Eifer getrieben. So war er ein ausgezeichneter Clavierspieler und besaß auch gute, gründliche, theoretische Kenntnisse. Als 1765 der Cantor Graun, Bruder des berühmten Capellmeisters und Componisten dieses Namens, in Merseburg starb, erhielt er dessen Stelle, welche er mit Aufführung einer von ihm selbst componirten Musik antrat, und behielt bis an seinen Tod, der um 1805 erfolgte. Einen besondern Namen hatte er in der musikalischen Welt als überaus glücklicher Motetten-Componist. Eine Motette von ihm: „Wenn Christus seine Kirche u. s. w.", steht im 4ten Theile von Hiller's großem Motettenwerke, nebst 4 vierstimmigen Chor-Arien; andere circuliren noch im Manuscript. Ob welche davon gedruckt sind, ist uns nicht bekannt.

Pepusch, Johann Christoph, geboren zu Berlin 1667, u. gestorben zu London den 20sten Juli 1752, im 85jährigen Alter. Sein Vater, ein protestantischer Geistlicher, die frühzeitig sich entwickelnde Neigung zur Tonkunst gewahrend, ließ ihn, wiewohl selbst unbemittelt, dennoch durch zwei Meister, Klingenberg und Große, freilich nur kurze Zeit über, theoretisch und praktisch unterrichten. Fleiß und Talent aber vollendeten, was nimmer sonst binnen Jahresfrist hätte erzielt werden können, und P. wurde, erst 14 Sommer zählend, auf Empfehlung einer Dame, deren Gesang er im Hof-

Concert mit seiner Harfe begleiten durfte, als Musiklehrer des Erbprinzen aufgenommen. Schon in jener Epoche begann er mit warmem Eifer auf das Studium der Kunstgeschichte der alten Römer und Griechen sich zu legen, wodurch er später den Ruf eines der größten Theoretiker seiner Zeit erlangte. Von Wißbegierde getrieben und dem Wunsche, das Glück bleibend an seine Ferse zu fesseln, verzichtete er mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts (1700) auf seine gegenwärtige Lage, und wanderte aus nach der Hauptstadt Albion's, wo er bald am Drurylane-Theater als ausübender Musiker und Mitarbeiter an den Opern-Compositionen eine gewünschte Anstellung fand. Auch dort setzte er seine gelehrten Forschungen unablässig fort, vertiefte sich aber durch sein leidenschaftliches Grübeln so sehr in spitzfindige Speculationen, daß seine mitunter widersinnigen Ansichten dem unpartheiischen Beurtheiler oft einseitig erscheinen müssen. Die dramatische Musik in England stand damals auf schwachen Füßen, und die italienische Oper unter Buononcini zog mit unwiderstehlicher Gewalt Alles an sich; P. war der Erste, welcher es versuchte, die noch neue, aber allgemein beliebte Gattung des Recitativs auch auf die Nationalbühne zu verpflanzen, und 12 in Scarlatti's Styl geschriebene Cantaten erhielten entschiedenen Beifall. Doch allzu bald nur trat ihm ein Rival entgegen, dem er nimmermehr gewachsen war; Händel erschien, das glänzende Gestirn, und seine unsterblichen Oratorien bewirkten eine Totalreform des bisherigen Geschmacks. Nichts desto weniger aber hatte P. bereits sich so sehr eingebürgert, daß er fortwährend das Lehramt der Setzkunst und Solmisation, freilich nach Guido's von Arezzo unzureichendem System, behauptete und 1713 von der Universität zu Oxford mit der Doctorwürde bekleidet wurde. Ein fast chimärisches Projekt, mit der Gesellschaft des Dr. Berkeley nach den Bermudischen Inseln zu schiffen, um daselbst nebst Verbreitung des Christenthums und anderer nützlichen Kenntnisse auch die Tonkunst praktisch einzuführen, kam glücklicher Weise nicht zu Stande. Weit vernünftiger war der Gedanke, die gefeierte Sängerin Margarethe de l'Epine zu seiner Hausfrau zu erwählen, welche ihm eine Mitgift von 10,000 Pfund Sterling zubrachte und ihn dadurch in unabhängigen Wohlstand versetzte. Solcher hinderte ihn jedoch keineswegs, den geliebten Studien sich zu widmen, wobei sein Freund Abraham de Moivre treulich ihm zur Seite stand, der, ein gründlicher Mathematiker, jeden Zweifel zu lösen befähigt und dem Geschäfte der arithmetischen Berechnungen vollkommen gewachsen war. Die vollständige Sammlung aller mit großem Kostenaufwande zusammengebrachter Bücher und Handschriften wurde nunmehr in einem eigenen Hause zu Fetter-lane deponirt und seinem einzigen Sohne als Erbe bestimmt. Unvergeßlich muß aber Pepusch's Name seinem zweiten Vaterlande bleiben durch die Gründung der Academy of ancien Music: ein Institut, das einzig ihm allein Idee, Plan und Ausführung verdankt und bis zur Stunde noch in seiner ursprünglich angestammten Reinheit fortbesteht. 1737 erhielt er die erledigte Organistenstelle zu Charter-House; als ihm jedoch, 3 Jahre nachher, der Tod Sohn und Gattin raubte, fand er nur noch Trost in der Kunst. Sie begleitete ihn bis ins Grab; kurz vor seinem Ableben noch schrieb er eine Abhandlung, bezüglich welcher die Königl. Akademie ihn zum Mitglied ernannte, und vermachte testamentarisch seine gesammte Habe, mit Einschluß der kostbaren Bibliothek, seinen vertrautesten Freunden Travers und Kelner, deren Dankbarkeit in der Capelle zu Charter-House ein würdiges Monument ihm errichtete. P's moralischer Charakter wird als höchst liebenswürdig geschildert; besonders wohlwollend und menschenfreundlich erwies er sich gegen seine deutschen Landsleute, welche stets des besten Raths, Bei-

stands und der thätigsten Unterstützung gewärtig seyn durften. Von seinen Arbeiten, zwar rein im Satze, doch etwas trocken und der Mannigfaltigkeit entbehrend, sind gedruckt: 12 Cantaten; „Abhandlung über die Harmonie"; „Of the various genera of Music etc."; verschiedene einzelne Arien und Gesänge; 74 Sonaten für 2 Instrumente; 6 Concerts à 2 Flutes a bec, 2 Flutes trav., Hautbois ou Violons, et Basse continue; außerdem eine große Anzahl handschriftlicher Werke für Singstimmen und Orchester, darunter geistliche Musiken, ein sehr geschätztes Magnificat; für die Bühne, nebst vielen Einlagen und Zusätzen: „Venus und Adonis"; das Schäferspiel „Myrtill", und vor allen die berüchtigte „Bettleroper" (the Beggars-Opera), deren Melodien blos aus Gassenliedern bestehen, und wozu er nur eine neue, recht muntere und gefällige Ouverture setzte. — d.

Pepusch, Margarethe. Schon in dem vorhergehenden Artikel ist Einiges aus dem Leben dieser zu ihrer Zeit so sehr berühmten Sängerin und Künstlerin überhaupt erwähnt worden, was nachgelesen werden mag, indem wir hier nur noch zuzusetzen haben, daß sie mit ihrer Verheirathung ihr glänzendes Leben als Sängerin beschloß, und nun nur noch ihre Virtuosität auf der Harfe geltend machte. Auch diese muß übrigens für die damalige Zeit ausnehmend groß gewesen seyn, da sie die schweren Sachen, welche Dr. Bull für die Königin Elisabeth componirt hatte, vollkommen fertig vortrug. Sie starb, wie im vorigen Artikel schon angedeutet, im Jahre 1740, und war eine geb. de l'Epine, also, dem Namen nach wenigstens, eine Französin.

Per, italienische Präposition, deutsch: durch, für; z. B. Sonata per il Violino = Sonate für die Violine; Concerto per il Cembalo = Concert für das Clavier u. s. w. a.

Perandi, Marco Gioseffo, geboren zu Rom, wurde ums Jahr 1640 von dem berühmten Christoph Bernhard aus Italien mit nach Deutschland und zwar nach Dresden gebracht, wo ihn denn auch bald der Churfürst zu seinem Capellmeister ernannte und er nunmehr mit den 4 anderen Capellmeistern: Schütz, Albrici, Bontempi und jenem Bernhard, ein und demselben Amte bis ungefähr 1670 rühmlichst vorstand. Um diese Zeit darf man seinen Tod annehmen. Als Componist muß er sich besonders durch viel Geschick im Ausdrucke von Leidenschaften, durch einen ergreifenden und fein nuancirten Satz ausgezeichnet haben, denn Mattheson nennt ihn in seinen Schriften immer nur den Affecten-Zwinger. Jetzt möchten übrigens schwerlich noch Compositionen von ihm irgendwo vorhanden seyn. Der verstorbene Kühnel in Leipzig besaß von ihm ein Emendemus in melius etc. für 7 Stimmen, und Gerber schreibt ihm in seinem alten Lexicon noch ein im Manuscript vorhandenes Kyrie und Gloria zu. 8.

Perard, Friedrich von, war der Sohn eines Königl. Hofpredigers zu Stettin, wo er am 28sten August 1742 geboren wurde. Schon als Knabe machte er unter des Organisten Wolf Leitung bedeutende Fortschritte im Gesange und auf dem Claviere, und in seinem 12ten Jahre bereits fing er an zu componiren. Marpurg, dem diese Erstlings-Versuche vorgelegt wurden, munterte ihn zur Fortsetzung seines Fleißes auf. Indeß mußte er nach kaum vollendetem 14ten Jahre Soldat werden und 1757 die Schlacht bei Breslau mitmachen, wo er gefangen und so schwer verwundet wurde, daß er bereits am 6ten Januar 1758 zu Schlettau starb. Alle Welt staunte damals diesen Knaben an. Der König von Preußen selbst ward aufmerksam auf ihn u. bewunderte das früh gereifte Genie. Er spielte vollkommen fertig Clavier, und mit einer männlichen Tiefe des Geistes, die er überhaupt aber

in Allem, was er that, zeigte, auch als Soldat in der Schlacht. Mattheson soll, als er die ersten Compositionen dieses Knaben sah, ihn ein wahrhaft musikalisches Wunderkind genannt haben. Auch eine seiner Schwestern zeichnete sich durch besondere Geistesgaben und schönen Körper aus. Indeß ist von ihr nichts Näheres bekannt geworden.

Perault oder Pereault, lebte zu Anfange des laufenden Jahrhunderts als ein angesehener Flötist zu Paris, und componirte auch Manches für sein Instrument, namentlich viele Duo's, und Sonaten mit Baßbegleitung, was Beifall erhielt, ohne übrigens von sonderlicher Bedeutung zu seyn.

Perdendo (ital.), verlierend; bedeutet in der Musik dasselbe, was diminuendo. S. daher diesen Artikel. Und eben so verhält es sich mit perdendosi (sich verlierend), was ganz dasselbe ist. Wenn Einige perdendo sowohl auf das äußere Maaß der Stärke der Töne als ihre Bewegung beziehen, so ist das nicht vollkommen richtig, obschon die Töne, die immer schwächer in ihrer Folge erklingen, gewöhnlich auch etwas langsamer auf einander folgen. a.

Perdendosi, s. den vorhergehenden Artikel.

Pereira, Bartolomeo Ramo, s. Pareja.

Pereira, Domingos Nunes, war ein portugiesischer Predigermönch, geboren zu Lissabon (wann?), und gestorben zu Camerate am 29sten März 1729. Er war zugleich Capellmeister an der Cathedralkirche zu Lissabon, legte gegen 1724 aber dies Amt nieder und zog nach Camerate, um in Ruhe seine letzten Lebensjahre zuzubringen. Eine große Menge von Kirchensachen fand man unter seinem Nachlaß, und viele davon werden noch jetzt auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. Als die vorzüglichsten von allen nennt man: die 8stimmigen Responsorien da Semana santa und de Officio dos Defuntos, die 4stimmigen Licoens de Defuntos, ein 8stimmiges Confitebor, ein eben solches Laudate pueri Dominum, ein 4stimmiges Laudate Dominum omnes gentes, und ein Werk von 4-, 6- und 8stimmigen Villanellen u. Motetten.

Pereira, Marcos Soares, geboren zu Caminha, war Anfangs Capellmeister zu Villa-Vicosa und dann Königl. Hofcapellmeister zu Lissabon, wo er 1655 starb. Auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon liegen auch von seiner Arbeit noch viele Messen, Psalmen, Motetten, Responsorien ꝛc., die für classische Werke ihrer Art gelten.

Peretti oder Pretti, s. Prati.

Pereyra, Antonio, portugiesischer Componist des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Macao im Bisthum Guarda 1725, war Ordensgeistlicher und Rector seiner Klosterschule in Lissabon, und starb um 1790. Er schrieb viele mehrstimmige Psalmen und Hymnen, Motetten und andere Kirchensachen, von denen jedoch die größere Zahl durch einen Brand am 1ten Nov. 1755 verloren gegangen ist.

Pereyra, Thomas, portugiesischer Jesuit und Missionär, spielte besonders in den Jahren von 1680 bis 1692 an dem Hofe des Kaisers von China, wo er als Gesandter sich aufhielt, eine bedeutende Rolle, indem er dort die freie Ausübung der christlichen Religion durch das ganze chinesische Reich auswirkte. Und dieses Ansehen bei dem Kaiser von China soll er sich besonders durch seine musikalischen Talente erworben haben. Er setzte viele Gesänge in chinesischer Sprache in Musik und schrieb auch ein theoretisches Werk: „Musica practica et speculativa," in 4 Theilen, das aber Ma-

nuscript geblieben ist; und endlich soll er die große Orgel, welche sich in dem Jesuiter-Collegium zu Peking befindet, selbst verfertigt haben. Wie viel an letzterem Umstande wahr ist, läßt sich nicht mehr bestimmen.

Pereyra, Marcos Soares, und die übrigen s. unter Pereira.

Perez, David, geboren zu Neapel 1711, war der Sohn eines Spaniers, Namens Juan P., der sich dort niedergelassen hatte. Seine erste Erziehung und musikalische Ausbildung erhielt er in dem Conservatorium Santa Maria di Loreto zu Neapel, unter Antonio Gallo und Francesco Mancini. Zuerst wollte er praktischer Musikus werden und zeichnete sich auch bald durch eine große Fertigkeit auf der Violine aus; dann machte er jedoch auch Versuche in der Composition, und nun trat sein eminentes Talent zur Tondichtung mit entschiedenem Uebergewichte hervor. Als er das Conservatorium verlassen hatte, wurde er zuerst zu Palermo in Sicilien als Capellmeister an der Cathedralkirche mit einem bedeutenden Gehalte angestellt. Als solcher schrieb er in den Jahren von 1741 bis 1748 seine ersten Opern, deren Namen aber vergessen worden sind. 1749 nach Neapel wieder zurückgekehrt, brachte ihm seine Oper „Clemenza di Tito" einen solch außerordentlichen Ruf, daß er nach Rom verschrieben wurde, um für das Theater delle Dame zu arbeiten. Er schrieb hier zuerst „Semiramide," dann „Farnace," „Merope," „La Didone abandonata," „Zenobia," „Demetrio," und endlich „Alessandro nell' Indie." Sie wurden alle auf den größten Bühnen Italiens und immer mit entschiedenem Beifalle gegeben. 1752 erhielt er einen Ruf als Königl. Capellmeister nach Lissabon, mit einem Gehalte von 12,666 Rthlrn. jährlich nach deutschem Münzfuße. Die erste Oper, die er zu Lissabon schrieb, war „Demofoonte." Sie machte außerordentliches Aufsehen. Nachgehends arbeitete er jenen seinen „Alessandro" noch einmal um, zur Geburtsfeier der Königin (1755). Nicht minder wie seine glänzende Thätigkeit als Componist wird sein erhebender Einfluß auf Oper und Orchester zu Lissabon überhaupt allgemein anerkannt. Für die Decoration ward um seiner Opern willen eine solche Pracht verwendet, daß in dem „Alessandro" z. B. ein Trupp Reiterei und ein Macedonischer Phalanx auf der Bühne erschien. Es ist dies von Wichtigkeit für die Geschichte der Theater. Gelungener als alle seine Werke nannte man dort seine nachfolgende Oper „Solimanno." Einzelne Stücke daraus sind zu London gestochen worden. Hinsichtlich der Eleganz und der Annehmlichkeit der Melodien ward diese Oper selbst den berühmten und vielgeschätzten Jomelli'schen Werken vorgezogen. Die Oper „Ezio" schrieb er 1755 in Lissabon, aber für London, von wo aus sie bei ihm bestellt worden war. In seinem Alter theilte er mit Händel das traurige Geschick, blind zu werden. Wie Händel war auch er sehr stark von Körperbau und immer sehr gesegneten Appetits. In seine Thätigkeit als Componist brachte seine Blindheit keine Stockung, indem er von nun an seine Gedanken einem Andern in die Feder dictirte, und — merkwürdig genug — ohne sich irgend eines Instruments dabei zu bedienen. Daß die Arbeit auf diese Weise freilich weit langsamer ging, ist leicht begreiflich. 27 Jahre hatte er, bewundert aber nicht blos von Portugal, sondern von halb Europa, in Lissabon gelebt, als er 1779 starb, wie man sagt in Folge einer Krankheit, die er sich nur durch eine unbändige Unmäßigkeit zugezogen hatte. Daß er in Wien einmal gewesen, wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon behauptet, wird von Burney, der ihn genauer kannte, zwar nicht geradezu bestritten, aber auch nicht zugegeben. Opern wurden von ihm in Wien aufgeführt. Burney nennt seine Werke elegant und beseelt von einem originellen Geiste; versichert jedoch auch, daß sie bei aufmerksamerer Durchsicht,

namentlich der Kirchensachen, eine Messe „Mattutino di Morti," eines „Te Deum," und „Lezione prima per il Giovedi santo," einen Mangel an Uebung im contrapunktischen Satze u. an richtiger Eintheilung des Rhythmus, wie eine vernachläßigte Phraseologie verrathen. Hält man den großen Beifall, den P's Werke ziemlich überall erhielten, dagegen, so scheint es fast, als habe Burney nur mit einer gelehrten Spitzfindigkeit Fehler absichtlich aufsuchen wollen.

Perfetti, Bernardo, ein berühmter Sänger aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, aus Siena gebürtig, stammte aus einer edlen Toskanischen Familie. Außer trefflichen musikalischen Talenten und einer wunderherrlichen Stimme wurden ihm noch viele gute philosophische, juridische und andere wissenschaftliche Kenntnisse zugeschrieben, und endlich that er sich auch als Dichter hervor. Italien hat er nie verlassen; aber auch alle größeren Städte dieses seines Vaterlandes waren Zeugen seines Ruhms. Am 13ten Mai 1725 ward er auf dem Saale des Capitoliums zu Rom in Gegenwart vieler Edlen und Gelehrten von dem Conservator der Stadt mit einem Lorbeerkranze gekrönt. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt.

Pergolese (oder si.), Giovanni Battista, hieß nicht Giambattista Jesi, wie Einige, ja die Meisten behaupten, u. war auch nicht zu Casoria oder Pergola in der Manca (woher der Name Pergolesi kommen soll) 1707 geboren, sondern hieß wirklich Pergolese und war in der Nacht vom 3ten Januar 1710 um 10 Uhr in der Stadt Jesi geboren. So lautet sein amtlicher Taufschein, welchen der Verfasser seiner letzt erschienenen (1831) Biographie, Marchese di Villarosa, in Händen hatte. Dieser Biographie entnehmen wir nun auch auszüglich das Folgende. Im Jahre 1717 trat er in das Conservatorium de' poveri di Gesu Christo (wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon auch ganz richtig angiebt, und nicht in S. Onofrio, wie er in seinem neuen nach Mattei berichtigt). Wahrscheinlich muß er sehr arm gewesen seyn. Anfangs lernte er die Violine unter dem Maestro Domenico de Matteis, und machte so gute Fortschritte, daß ihn derselbe dem berühmten Gaetano Greco, welcher Lehrer der Composition am genannten Conservatorium war, angelegentlichst empfahl. Nach Greco's Tode setzte er unter Durante, u. als dieser nach Wien berufen wurde, unter Feo das Studium der Musik fort. Pergolese war der Erste, welcher der Arie eine von ihrem Gesange verschiedene Instrumentation, u. den beiden Violinen zwei verschiedene Motiven gab, anstatt Scarlatti's schwerer u. trockener Manier, vielmehr den durch die Worte auszudrückenden Leidenschaften anzupassen suchte. Und dieser Umstand allein schon, hätte P. sich sonst auch keinen großen Ruf als Componist erworben, hat ihn unvergeßlich für alle Zeiten gemacht. Seine erste größere Composition, welche er noch als Zögling des Conservatoriums schrieb, war ein dramma sacro, S. Guglielmo d'Aquitania betitelt, das im Sommer des Jahrs 1731 im Kloster S. Agnello Maggiore mit solch' außerordentlichem Beifalle aufgeführt wurde, daß die Fürsten Stigliano und Caracciolo nebst dem Herzoge Carafa ihn sogleich in ihren Schutz nahmen, und ihm Arbeiten verschafften. In seinen früheren Arbeiten war die Melodie den contrapunctischen Künsteleien aufgeopfert, und man vermuthet nicht mit Unrecht, daß besonders das Studium von Vinci's und Hasse's Manier ihn auf jenen glänzenden Weg geführt hatte. Im Winter 1731 auf 1732 componirte er nun die Oper „Sallustia," in welcher der berühmte Contralt Ritter Grimaldi sang und die Facchinelli mit der Arie „Per queste amare lagrime" besonders glänzte; sodann das bekannte Intermezzo „La serva padrona." Im Frühjahr 1732 schrieb er eine 10stimmige Messe nebst Vesper für 2 Orchester, eine Opera buffa im neapolitanischen Dialekte „Lo frate inuamorato" für das Teatro de'Fioren-

tini, u. eine andere Oper „il prigionier superbo“ für das Theater S. Bartolomeo; 1734 die Oper „Adriano in Siria“ und das Intermezzo „Lirietta e Tracollo,“ und 1735 die komische Oper „il Flaminio.“ In allen diesen Werken, deren Text meist gewöhnliche Gegenstände behandelt, hatte sein Genie noch keine Befriedigung gefunden; mit Eifer ergriff er daher die Gelegenheit, sich zu Rom, wohin er berufen worden war, durch eine wichtigere Composition bekannt zu machen, und schrieb noch 1735 daselbst die „Olympiade“ für das Theater Tordinone. Allein diese Oper, welche mit Duni's „Nerone“ zugleich erschien, fiel unrechtmäßiger Weise durch, während letztere, nach ihres Verfassers eigenem offenen Geständnisse von weit weniger Gehalt, allgemeines Glück machte. Das kränkte P. tief und er kehrte augenblicklich nach Neapel zurück, componirte sein bekanntes „Dixit“ und „Laudate“ und ward durch den vollständigsten Beifall für jene früheren falschen Urtheile entschädigt. Indessen nahm seine Gesundheit täglich ab, u. seine Freunde riethen ihm, nach Torre del Greco, am Fuße des Vesuvs, zu ziehen, wo, wie man glaubt, Brustkranke, wenn Heilung möglich ist, leicht und schnell genesen. Allein er ging nicht dahin, so oft es auch behauptet worden ist, sondern auf Befehl der Aerzte nach Pozzuoli bei Neapel, wo er zuerst die Cantate „Orfeo,“ ein „Salve regina,“ und dann für die Minoriten des Klosters S. Luigi jenes sein berühmtes „Stabat mater“ setzte, das Hiller noch im Clavierauszuge mit deutschem Text herausgegeben hat. Er erhielt nicht mehr als 10 Neapolitanische Ducaten für das Werk, und es war sein letztes, sein Schwanengesang; wenige Tage nach Vollendung desselben starb der Lungensüchtige, am 16ten März 1736 (nicht 1739) und ward im Dome daselbst begraben. Der hierüber ausgestellte Schein lautet wörtlich also: „Joh. Bapt. Pergolese aus der Stadt Jesi, begraben in Vescorato, hat als Fremder 11 Dukaten bezahlt, die der Bischof und das Capitel unter sich getheilt haben.“ In jenem Dome ist von dem Marchesen di Villarosa dem Componisten zu Ehren auch ein Grabstein mit passender Inschrift gesetzt worden, aus deren einen Stelle hervorzugehen scheint, das P. etwas hinkend war. Nach seinem Tode ertönten auf einmal alle Theater und Kirchen von seinen Werken. In Rom gab man seine „Olympiade“ aufs neue mit der größten Pracht, und je gleichgültiger man Anfangs dagegen gewesen, desto mehr bewunderte man jetzt ihre Schönheiten. Nach dem allgemeinen Urtheile der Italiener ist im musikalischen Ausdruck P. noch von Niemand übertroffen worden. Einige nennen ihn wohl den Dominichino oder gar den Rafael in der Musik, aber sie warfen ihm Wiederholungen, einen abgebrochenen Styl und Verrückungen vor, welche den componirten Text beeinträchtigen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß er sich mehr dem Weichen als dem Kräftigen zuneigte, und selbst jenes weltberühmte Stabat mater hat im Grunde einen schwächlichen Charakter. Seine ganze Art ist etwas schwermüthig und melancholisch. Mag sein letzter Körperzustand darauf Einfluß gehabt haben. Wer Werke von ihm sehen und kennen lernen will, findet auf dem Neapolitanischen Conservatorium: die 3actige Oper „Adriano in Siria,“ das 3actige Intermezzo „La Contadina astuta,“ die 3actige Oper „Flaminio,“ die 3actige kom. Oper „Lo Fratre innamorato,“ das 3actige Oratorium „S. Guglielmo,“ die 3actige „Olympiade,“ die 3actige Oper „Il Prigionier superbo,“ die 3ctige Oper „Sallustia,“ das 2actige Int. „La Serva padrona,“ ein Violinconcert, eine 2chörige Messe, 2 Salve regina für Sopran, die Arie „Nacqui agli affanni in seno,“ das Stabat mater, ein 4stimmiges Miserere, ein 5stimmiges Confitebor, eine Motette, eine Antiphonie (diese noch im Originalmanuscript), eine 2stimmige Messe, und Kirchentöne mit ihren Versetten; im Archive de' Padri

dell' Oratorio: eine mehrstimmige Messe in D-Dur, und die Partitur eines Oratoriums auf die Geburt des Herrn; bei dem Maestro Parisi: ein einstimmigen Psalm Laudate mit Viol. Viola und Baß, 2chörigen Psalm Dixit in D mit Viol. Viola, Oboe, Trombe und Basso; beim Musikcopoſten Compagnoni in Neapel: 4 Cantaten für eine Stimme mit Clavier und Violine; und in London bei Lord Northampton: eine 10stimmige Messe, ein 10stimmiges Dixit, ein 4stimmiges Confitebor in Canto fermo, und 6 gedruckte Cantaten, 3 mit Violin, Viola und Baß, und 3 mit Clavierbeg'eitung. Dr. Sch.

Peri, Giacomo oder Jacopo, besonders in der Geschichte der Oper, nicht selten mit übertriebener Erhebung, genannt, war Componist und Sänger, ein Florentiner von Geburt, und blühete zu Ende des 16ten und noch zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Sein Lehrer in der Musik war Christ. Malvezzi gewesen. Als er (um 1590) am Hofe zu Ferrara in Diensten stand, hatte er sich durch die Madrigale, welche er bei Gelegenheit der Turniere zu Ehren der Damen, nach damaliger Sitte, setzte, einen so glänzenden Ru' erworben, daß die sogenannten Musikliebhaber ihn gewöhnlich nur den größten Componisten der Zeit nannten. Auf Zurathen und Aufmunterung der 3 Florentinischen Edelleute Bardi, Strozzi und Corsi trat er nun auch in d's Emilio Cavalieri Fußstapfen, und componirte das musikalische Drama „Dafne," natürlich nach damaliger Art. Es ward 1597 zu Florenz mit der größen Pracht aufgeführt und machte so großes Aufsehen, daß unter den Späteren nicht wenige gewesen sind, welche den Ursprung unserer Oper eben von dieser „Dafne" und ihrem Verfasser herschreiben. Man vergleiche übrigens den Artikel Oper. Nach der „Dafne" setzte Peri das Drama, oder besser wohl gesagt: die Psalmodie „Euridice." Sie hieß eigentlich „Orfeo e Euridice," u. schrieb sie 1600 bei Gelegenheit der Hochzeit der Maria von Medicis mit Heinrich IV., das dritte ähnliche Werk war „Arianne." Sie ward im Jahre 1608 aufgeführt, u. erhielt, wie alle ähnliche Musik, schon um ihrer Neuheit willen Beifall. Ueber die Entstehungszeit dieser Oper hinaus muß P. nicht lange mehr gelebt haben, denn sicher würden von ihm noch mehr Werke solch dramatischer Gattung geschaffen und von der Nachwelt um ihrer historischen Bedeutung willen auch, wenigstens dem Namen nach, aufbehalten worden seyn; allein die Geschichte erzählt von keinem Werke mehr, das von ihm vollbracht worden wäre. b.

Perillo, Salvadore, geboren zu Neapel 1731, studirte mit Piccini gemeinschaftlich den Contrapunkt unter Durante, und begab sich, nachdem er aus dessen Schule entlassen worden war, nach Venedig, wo er bis an seinen Tod (179.) ein thätiges u. zufriedenes Leben führte, ohne Anstellung, aber als Componist, besonders im komischen Style, mit bedeutendem Ansehen. Jetzt können noch folgende Opern als von ihm herrührend mit Gewißheit angeführt werden: „Berenice," „Buona figliuola," „Viaggiator ridicolo," „La Donna Girandola," „La Finta semplice,"—„La Villeggiatura di mestre," „I tre vagabondi," und „il Demetrio." Ein Francesco Perillo, der in den 80er und 90er Jahren als ein damals noch ganz junger Mann mit einigen Open in Neapel hervortrat, und unsers Wissens, auch jetzt noch dort aber ohne sonderliche Berühmtheit lebt, scheint der Sohn des vorhergehenden zu seyn.

Periode, mit kurzen Worten: ein in mehrere Glieder ausgebildeter Satz; oder deutlicher: eine Reihe innerlich zusammenhängender und zu einem einzigen großen Satze verbundener Sätze; die Vereinigung solcher einzelner

melodischer Theile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar schon einen musikalischen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erst den Ausdruck einer Empfindung bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit erhalten. Wir brauchen wohl nicht zu erwähnen, daß das Wort Periode aus der Redekunst in die Musik übertragen worden ist. Wie aber dort, so haben sich auch hier verschiedene Ansichten von der Periode gebildet. Einige sagen jeder Theil eines musikalischen Ganzen, der seinen Anfang und sein Ende in sich selbst findet, ist auch eine Periode. Sie sprechen darin den Anhängern des Aristoteles in der Redetheorie nach. Allein dann wäre ja jeder musikalische Satz, jeder einzelne vollständige Gedanke eine Periode, und wozu brauchten wir dann noch ferner die Eintheilung in Absätze, Abschnitte, Einschnitte u. s. w.? Wir meinen, eine Periode entsteht erst durch vollständige Bearbeitung eines Gedankens, indem seinem Hauptausdrucke auch noch alle Neben- und Zwischensätze, die zu seiner Erläuterung und Erweiterung dienen, zugefügt werden. Die P. verlangt, wie in der Rede, so auch in der Musik, mit ihrem Schlusse eine vollkommene Ruhe des Geistes; diese wird aber noch nicht erreicht durch jeden Satz, der blos einen vollständigen Sinn für sich ausspricht. Das kann jeder nur einigermaßen rhythmisch abgeschlossene melodische Satz von 4, 6, 8 Tacten, ohne irgend eine Modulaton; in einer Periode jedoch ist diese unumgänglich nothwendig, um eben die erläuternden und erweiternden Zwischen- und Nebensätze zu bezeichnen, die dem Ganzen erst, ohne den Zusammenhang im mindesten zu verletzen, eine gewisse Abrundung und Vollständigkeit geben. Deshalb schließt denn eine Periode jedesmal auch mit einer Cadenz in der Tonica. Ein bloßer Gedanke, ein Absatz, Einschnitt, überhaupt ein bloßer musikalischer Satz braucht das nicht: sie drücken einen für sich bestehenden Sinn aus, aber bewirken noch nicht die Ruhe des Geistes, die mit dem Schlusse einer Periode nothwendig eintreten muß. Wollen wir daher die Gestalt einer musikalischen Periode gewissermaßen versinnlichen, so kann es nur dadurch geschehen, daß wir den Satz als Norm aufstellen: jeder größere Theil eines musikalischen Ganzen ist eine Periode, der eine Idee ausspricht, den Kreis derselben in verwandten Modulationen durchläuft, oder auch wohl je nach Maaßgabe der auszudrückenden Empfindung durch Abspringen von diesem Kreise in einen Contrast mit ihm tritt, endlich aber doch wieder in ihn zurückkehrt und an seinem letzten Ende mit einer dieses bezeichnenden Cadenz auf die Tonica schließt. An diese eine, in der Periode weiter ausgeführte, erweitrte und verarbeitete Idee nun schließen sich wieder andere verwandte Ideen an, u. in der Vereinigung endlich aller dargestellten Ideen in dem großen Finale oder der sogenannten großen Schlußcadenz findet dann das Ganze des Tonstücks seine völlige Vollendung. Deutlicher wird schwerlich dieser Gegenstand mit Worten beschrieben werden können; ihn ganz zu verstehen, gehören nothwendig lebendige Beispiele hieher, zu denen uns aber der Raum fehlt. Indeß bieten sich solche jedem Verständigen und Denkenden sogleich dar wenn er nur das erste beste größere Tonstück hiernach aufmerksam durchspiel. — Wie in der Rede giebt es nun aber auch in der Musik *einfache* u. *zusammengesetzte* Perioden. Jene sind solche, in welchen alle Sätze so genau und eng mit einander verbunden sind, daß das Gehör für sich kaum oder gar nicht im Stande ist, sie von einander zu unterscheiden; diese sind solche, in welchen sich auch die einzelnen Glieder wieder, die Neben- und Zwischensätze, deutlich hervorheben. Alle P. übrigens, in denen nun bald das Verhältniß der Gleichheit und Aehnlichkeit, bald das von Ursache und Wirkung, bald ein Gegensatz u. s. w. sich dem geistigen Auge darstellen kann, müssen durch

inneren und äußeren Zusammenhang sich dem Gefühle und durch gefälligen Rhythmus dem Geschmacke empfehlen. Je schwieriger es nun aber an und für sich schon ist, eine größere Anzahl an einander gereiheter Vorstellungen mit einem Male zu übersehen, auf einmal zu empfinden, und je häufiger die oft so sehr verwickelte Ineinanderbildung der Glieder einer Periode Dunkelheiten und Wirrwarr veranlassen kann, desto sorgfältiger hat der Componist auf den Bau derselben zu sehen. Zunächst muß in dieser Beziehung aus jeder Periode ausgeschieden bleiben, was nicht in einer innerlich nothwendigen Verbindung mit dem Hauptgedanken steht, damit die Einheit nicht verletzt wird. Zu viel Gleichartiges würde auf der anderen Seite aber auch wieder ermüden und eine Monotonie bewirken. Daher ist denn ferner nöthig, daß eine Per. ihre Gränzen nicht zu weit ausdehnt. Bestimmte Regeln lassen sich jedoch hiefür nicht geben: man sey sparsam aber auch nicht zu karg; ein Zongeiz kann hier eben so gefährlich werden als eine Tonverschwendung. Dann ist auch nicht Periode an Periode zu reihen, sondern eine Periode im eigentlichen Sinne des Worts findet am passendsten nur da statt, wo ein ruhiges Denken und Empfinden Platz hat und künstliche Darstellung angemessen ist. Daher sind denn Vocalmusiken auch gewöhnlich weniger reich an P. als bloße Instrumentalmusiken. Die Hauptmelodie oder der Hauptsatz, der in einer P. behandelt wird, muß so gestellt seyn, daß er vor allen übrigen Sätzen merklich hervortritt, während die Nebensätze sich nach Maaßgabe ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit ihm anreihen, und zwar in einem gewissen Ebenmaaße und ohne unnöthige Häufung. Endlich muß in der ganzen Anordnung der Sätze, aus welchen eine P. besteht, — wenn nicht gerade das Gegentheil erreicht werden soll — eine gewisse Rangordnung und Stufenfolge, ein Fortschreiten von dem Unbestimmteren zu dem Bestimmteren, von dem Schwächeren zu dem Stärkeren, von dem Unwichtigeren zu dem Wichtigeren, stattfinden, so daß das Stärkste und Bedeutungsvollste immer bis zum Schlusse gespart wird. Aber auch nicht genug, daß der musikalische Periodenbau dem Gefühle zusagt; er muß auch dem Ohre gefallen. Die einzelnen Glieder müssen nach wahrhaft musikalischem Gesetze an einander gereiht werden, d. h. mit einem Worte: es muß vollkommener Rhythmus in ihnen herrschen. Um diesen zu erzielen, hat man zuerst zu sehen auf die rhythmische Beschaffenheit der einzelnen Sätze an sich; dann auf ihre Interpunction, d. h. auf ihre Endigungsformeln, ob sie einen mehr oder minder befriedigenden Ruhepunkt enthalten, und ob ihre tonische Einkleidung einen mehr oder minder angenehmen Eindruck auf Gefühl und Ohr macht; und endlich dann auf die verschiedenen Arten der Vereinigung mehrerer einzelner Sätze in die Form eines einzigen großen Satzes. Hier vergl. man auch den Art. Absatz. So viel ohngefähr läßt sich in einer theoretischen Skizze über den Bau der musikalischen Periode feststellen; das Weitere muß dem guten musikalischen Gehöre u. dem richtigen Gefühle des Componisten überlassen werden, der in diesem Punkte eben wieder eine treffliche Gelegenheit findet, sein Talent und Genie zu offenbaren. Bloße Wissenschaft reicht hier niemals aus. Eine genügendere Ausführung des Gesagten gehört in ein vollständiges Lehrbuch der Composition. — In dem Begriffe von Zeitabschnitt haben wir das Wort Periode hier nicht zu betrachten. Dr. Sch.

Periodenbau, s. den vorhergehenden Artikel.

Periodonicus, oder einen Kreiskämpfer zu deutsch, nannten die Alten einen solchen Tonkünstler, der in allen den sogenannten heiligen Spielen den Preis gewonnen hatte. S. im Uebrigen Wettstreit.

Perne, (Vorname?), Professor und Inspector am Conservatorium in Paris, ward geboren daselbst 1785, und studirte die Musik noch in dem ehemaligen National-Institute, aus welchem nachmals das Conservatorium entstand. Neben der musikalischen ward ihm frühzeitig auch eine gute wissenschaftliche Bildung, u. diese führte ihn denn später auch immer mehr von der praktischen Musik ab u. der theoretischen, vorzugsweise ihren historischen Studien zu. Nur das Clavier übte er in gewissen Tagesstunden mit Fleiß noch, u. erwarb sich auch eine bedeutende Fertigkeit darauf, ohne jedoch eigentlich damit zu glänzen. Seine Anstellung am Conservatorium erhielt er um 1817. In Deutschland ward er erst bekannt, als Drieberg sein Werk über die griechische Musik herausgegeben hatte. Hiegegen nämlich trat er auf, und bewies namentlich, daß Drieberg die griechische Scala gerade umgekehrt genommen habe, als die griechischen Schriftsteller es ausdrücklich zeigten. Chladni stand ihm in dem Streite beifällig zur Seite. Man vergleiche die Rev. mus. von 1828 von Fetis. Ein „Cours élementaire d'Harmonie et d'Accompagnement," den er 1820 edirte, hat in Deutschland wenig Beifall gefunden, u. möchte auch als Elementar-Unterricht von keinem sonderlichen Nutzen seyn. Mit gründlicher Kenntniß des Instruments ist seine Nouvelle Meth. de Pianof. und courte Meth. geschrieben. Das Domine, fac regem und anderes von ihm Componirte ist uns noch nie zu Gesicht gekommen. Als Lehrer und überhaupt in seinem Amte zu Paris ward er von den Franzosen von jeher sehr geschätzt, wie er denn auch als Musikgelehrter in der gesammten musikalischen Welt mit Recht in großer Achtung steht. U.

Perotinus, gewöhnlich mit dem Zusatze Magnus, von Hawkins (Bd. 2. p. 197 seiner Geschichte) irrig für den 1550 gestorbenen Oxforder Organisten und Doctor der Musik Robert Perrot gehalten, war ein Franzose von Geburt, Contrapunktist und Singlehrer, und lebte wahrscheinlich schon im 12ten Jahrhunderte, jedenfalls in der Zeit des Mittelalters, und also lange vor 1500. Die Geschichte nennt ihn einen um die Musikcultur seiner Zeit hochverdienten Mann, und eben deshalb auch immer mit dem Zusatze Magnus. Er verbesserte die durch Leoninus vor seiner Zeit verfertigten Gradual- und Antiphonien-Bücher für die Orgel, kürzte sie ab, arbeitete den Cantus firmus um, und setzte verschiedene Quadrupeln und Tripeln dazu. In der Kirche B. Virg. zu Paris wurden diese Bücher nach seiner Arbeit bis auf die Zeiten des Robert de Sabilone in beständigem Gebrauch behalten. Sechs starke Bände machten seine Werke aus, und sie sollen Alles enthalten haben, was in jenen Zeiten nur Schönes und Kunstreiches in der Musik zu finden war. 17.

Perotti, 1) Giovanni Domenico, dramatischer Componist des vorigen Jahrhunderts, war aus Vercelli gebürtig, und befand sich in den 80er Jahren zu Rom, wo unter Anderem die Oper „Agesilao" 1789 von ihm aufgeführt ward. Die noch von ihm, wenigstens dem Namen nach, bekannte Oper „Zemira e Gandarte" ward ein Paar Jahre früher zu Alessandria als neu aufgeführt. Mehr ist von ihm nicht bekannt, was nicht viel Glauben in das Zeugniß einiger gleichzeitiger Schriftsteller setzen läßt, wenn sie ihn zu den besseren Operncomponisten seiner Zeit zählen. — 2) Augustino P., wahrscheinlich ein Sohn des vorhergehenden, ward um 1770 geboren, und lebt wahrscheinlich in diesem Augenblicke noch als Capellmeister an irgend einer Kirche und Mitglied der Academie der schönen Wissenschaften zu Venedig. Man hat nie etwas Bestimmteres über ihn erfahren, als daß er durch die Beantwortung der Fragen, welche 1811 die Academie zu Livorno über

den Zustand der Musik in Italien ausschrieb, den Preis gewann. Seine darauf bezügliche Schrift ward im Jahre 1812 gedruckt.

Perri, Giacomo, hieß Peri (s. d.).

Perser — Persische Musik, s. Orientalische Musik.

Persuis, Niclas, geboren 1770 zu Paris, der Sohn eines Musikers, der ihn auch zuerst in seiner Kunst unterrichtete, ward später noch ein Schüler von Berton, und vollendete 1792 seine erste Oper: „La Nuit de Grenade". Sie ward auf dem Theater du Monsieur mit vielem Beifalle gegeben, obschon Kenner ihr einen Mangel an eigentlich dramatischem Werthe vorwarfen. Merklicher wollten diese solchen noch finden in seiner nächsten Oper „Estelle". Indeß gefielen seine zarten Melodien, und er galt immer als ein beim größeren Publikum sehr beliebter Componist. 1801 ward er als Lehrer des Gesanges in der ersten Classe des Conservatoriums zu Paris angestellt, was er denn auch bisher fortwährend geblieben ist. Als Componist entwickelte er im dramatischen Style seitdem keine sonderliche Thätigkeit mehr. Die beiden komischen Opern „Fanny Morna" und „Phanor et Angela", und einige noch unbedeutendere andere sind es, was man in dieser Art noch von ihm kennen gelernt hat. Dagegen aber schrieb er unendlich viele Romanzen, Chansons und andere dergleichen kleine Vocalsachen, die auch nicht selten durch gelungene Behandlung des Textes und wohlgefällige Melodien sich auszeichnen. ff.

Perthaler, Caroline, eine der ausgezeichnetsten Clavierspielerinnen jetziger Zeit, ward 1805 in Tyrol geboren, und fing erst in ihrem 12ten Jahre an, Clavier zu spielen; aber als 15jähriges Mädchen bereits konnte sie sich öffentlich hören lassen. Sie begab sich hierauf nach Wien u. studirte noch einige Zeit unter Czerny; veranstaltete Concerte, u. kehrte dann in ihre Heimath zurück, um 1826 eine große Wanderung durch Deutschland anzutreten. Sie ließ sich wieder in Wien hören, in Berlin, Dresden, Leipzig, Halle ꝛc. Ueberall machte sie Glück, und verdiente es auch. Ihr Spiel zeichnet sich zunächst durch eine außerordentliche Fertigkeit aus, einen zarten und sehr elastischen Anschlag, seltene Reinheit und Präcision, und dann auch, bei der rapidesten Virtuosität, viel Geschmack im Vortrage überhaupt. Mittelst eines bewundernswerth guten Gedächtnisses und feinen musikalischen Gehörs vermag sie das größte und schwerste Tonstück, nachdem sie es nur einige Male durchgespielt hat, auswendig vorzutragen. Dabei ist sie eine vortreffliche Notenleserin und spielt sehr fertig prima vista. Schreiber dieses, der 1827 gerade in Halle anwesend war, als sie dort Concerte gab, wollte mit ihr ein Doppelconcert spielen; sie kannte das Concert gar nicht und konnte es nicht kennen, denn es war damals noch eine ganz neue und eigene Composition, übernahm gleichwohl die sehr schwierige erste Parthie, und in Zeit von zwei Tagen war das Werk vollkommen einstudirt. Seit 1831 hatte sie München zu ihrem bleibenden Aufenthaltsorte gewählt, und ertheilte hier Unterricht im Clavierspiele, der gesucht war und gut honorirt ward. 1834 machte sie eine neue Reise über Wien in ihre Heimath. Die Jahre 1835 und 1836 lebte sie wieder in München; im Sommer 1836 aber ging sie aufs Neue in ihre Heimath, u. um nie wiederzukehren: sie ging nämlich von da weiter nach Triest und schiffte hier sich nach Griechenland ein, wo sie jetzt sehr glücklich verheirathet seyn soll; an wen? haben wir nicht erfahren können. München verlor durch sie eine seiner vortrefflichsten Pianistinnen und namentlich Lehrerinnen im Pianofortespiel. Als Componistin ist uns die Künstlerin nie bekannt geworden. S.

Perti, Giacomo Antonio, geboren zu Bologna 1656, war einer der größten Componisten der guten alten italienischen Schule, besonders im dramatischen Style. Anfangs stand er in Diensten des Großherzogs von Toscana; später ward er nach Wien berufen, wo er unter den Kaisern Leopold und Carl VI. auch sein fast ganzes noch übriges Leben zubrachte, nachdem er von Ersterem zugleich zum Kaiserlichen Hofrath ernannt worden war. Erst gegen 1726, also gegen sein 70stes Lebensjahr, kehrte er in sein Vaterland und zwar nach Bologna, seiner Vaterstadt, zurück und errichtete hier, an fortwährende Thätigkeit gewöhnt, blos um Arbeit zu haben, denn die Mittel zum Leben hatte er sich früher hinreichend erworben, eine Musikschule, der er selbst als 90jähriger Greis noch vorstand. Er starb nämlich erst im Jahre 1747 zu Bologna. Unter seinen Schülern war auch der berühmte Pater Martini, der nachgehends ebenfalls eine Musikschule hatte und seiner Zeit für den größten Lehrer im Contrapunkte galt, wie man in seinem Artikel nachlesen kann. Von den vielen Opern P's wollen wir hier nur folgende als die bekanntesten nennen: „Atide" (diese schrieb er als 14jähriger Knabe), „Marzio Coriolano", „Flavio", „Rosaura", „L'incoronazione di Diario", „L'inganno scoperto per vendetta", „Brenno in Efeso", „Fario Camillo", „Nerone fatto Cesare", „Il re infante", „Laodicea e Berenice", „Apollo geloso", „Ariovisto" (hievon aber nur den ersten Act), „il Venceslao", „Lucio vero". Aber auch unter die classischen Kirchencomponisten seiner Zeit und seines Landes gehört Perti. Sein großer Schüler Pater Martini hat dies am besten bewiesen, wenn er 7 herrliche Arbeiten von ihm als Musterbilder in seinem „Saggio di Contrapunto" mittheilt. Auch Paolucci hat 4 hieher gehörige Sätze von P. in seiner Arte pratica di Contrapunto abdrucken lassen. An Oratorien sind von P. bekannt: „Abramo, vincitor de' propri affetti", „Giesu al sepolcro" und „Morte del Giusto". Eine kunstvolle gedruckte Messe von 8 obligaten Stimmen, die Perti in seinen letzten Lebensjahren gesetzt haben soll, besaß Burney wie er in seiner Geschichte versichert. Ein Adoramus für 4 Stimmen de cantarsi nell' tempo dell' Elevazione il Venerdi santo befand sich als Manuscript in Traeg's Handlung in Wien. Wer jetzt noch das eine oder andere Werk Perti's erlangen kann, bekommt in vieler Hinsicht einen wahren musikalischen Schatz, und wird wohl thun, es eines aufmerksamen Studiums zu würdigen. 33.

Perugino, ward auch wohl der berühmte Orgelbauer Blasi (s. d.) von seiner Geburtsstadt Perugia genannt.

Perve, Nicolo, berühmter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, war im Jahre 1581 Capellmeister an der Liberianischen Hauptkirche (San Maria Maggiore) zu Rom, wo ihm im Jahre 1587 Suriano folgte. Es sind mehrere Werke in Sammlungen von ihm gedruckt, unter anderen in der, welche unter dem Titel „Dodici Affetti" herauskam.

Pesadori, Mad. Antoinette, Claviervirtuosin, geboren zu Dresden am 6ten März 1799, und gestorben am 20sten September 1834. Ihr Familienname war Pechwell. Schon im zarten Kindesalter ward ihr der unzweideutigste Beifall bei ihren öffentlichen Produktionen. Im Jahre 1810 spielte sie zum ersten Male öffentlich. Ihr Lehrer auf dem Pianoforte war damals Klengel. Rastlos studirte sie unter dessen strenger, aber wohlgemeinter Leitung. In der musikalischen Theorie unterrichtete sie Dotzauer. Nicht aber blos auf ihre rein musikalische Bildung war ihre Erziehung bedacht, sondern auch alle die Kenntnisse und Fertigkeiten hatte sie sich mit großer Sorgfalt zu erwerben bestrebt, durch welche eine gebildete Dame sich in der Gesellschaft und in ihrem Hause auszeichnet. So lernte sie unter

Anderem auch mehrere Sprachen, von welchen sie besonders der französischen, italienischen und englischen vollkommen mächtig war. Ihre seltene Virtuosität auf dem Pianoforte, ihr achtungswerther Charakter, gepaart mit jener außerordentlichen Bildung des Geistes, erwarben ihr die innigste Zuneigung Aller, die sie näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten, und in mehr als einer Beziehung war sie ihrer Umgebung ein Vorbild. Ihr großartiges, kräftiges und dabei doch eben so gefühlvolles als brillantes Spiel entzückte, so wie es Bewunderung erregte. Sie trat sehr oft in Concerten ihrer Vaterstadt auf. Daß sie größere Reisen gemacht hätte, wüßten wir nicht. Wahrscheinlich verhinderte sie ihre Verheirathung daran. Außerordentlich viel Fertigkeit besaß sie im prima vista-Spiel. Dabei erforschte sie leicht den Charakter und Geist eines Werkes. Mit so viel Kraft und Geschick sie die schwierigsten der neueren Compositionen zu beherrschen vermochte, eben so gerne spielte sie Erzeugnisse der älteren Zeit, und zwar sehr ernste, als Fugen von Bach. Einen großen Theil ihrer Zeit widmete sie dem Unterrichte, und zwar mit dem in jeder Hinsicht besten Erfolge. In der Gesellschaft empfahl sie sich augenblicklich durch ein, Künstlerinnen selten eigenes, anspruchloses und bescheidenes Wesen, und eine anziehende Unterhaltung. Lwe.

Pesante (ital.), schwerfällig gehend, daher auch so viel als langsam, in gemessenen Schritten, dehnend, ohne sonderliche Grazie. a.

Pesaro, 1) Domenico, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts als ein berühmter Instrumentenmacher zu Venedig. Für Zarlino verfertigte er unter anderen nach dessen Bestellung ein Clavicymbel, auf welchem jeder ganze Ton in 4 Theile getheilt war, und so wenig Vortheil auch der Kunst damit gebracht wurde, so machte die Sache damals Aufsehen und ihm einen bedeutenden Ruf. — 2) Steffano da P., ein Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, stand in Diensten des Herzogs von Urbino. Ein Ricercar für die Laute von seiner Arbeit befindet sich in Besardi's Novo Partu. P. III. pag. 35.

Pescetti, Giovanni Battista, hatte bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus einen bedeutenden Namen als Componist. Geboren war er zu Venedig und sein Lehrer Lotti gewesen. Die erste Arbeit, welche er nach Vollendung seiner Studien unter diesem Meister schrieb, war eine große Messe. Sie ward aufgeführt, und erhielt allgemeinen Beifall, selbst der Kenner. Sogar Hasse, der sich damals gerade zu Venedig befand, sprach mit der größten Achtung davon, und meinte unter Anderem, die Natur müsse dem jungen Venetianer den Weg zur Kunst sehr abgekürzt haben. Nun versuchte er sich auch im dramatischen Style und brachte die Opern: „Il Tropotipo," „la Cantatrice" (diese beiden sind übrigens eigentlich nur Intermezzi), mit Galuppi gemeinschaftlich „Gl'odi delusi dal sangue," „Dorinda," „I tre distensori della Patria" und andere aufs Theater, und sie machten sämmtlich Glück. Eine Cantate, „Narcisso al fonte," welche er 1731 zu Padua vollendete, ward sogar weit berühmt. Bis zum Jahre 1737 hielt er sich in verschiedenen Städten Italiens, am meisten jedoch in Venedig auf. Im Jahre 1737 reiste er nach London, und vollendete hier die bereits angefangene Oper „Demetrio," die auch aufgeführt ward. Ferner schrieb er daselbst die Oper „Alessandro nell' Indie" und die Serenade „Diana et Endimione." Demetrio behielt den Vorzug und es wurden auch einzelne Stücke daraus, für Clavier arrangirt, in London gedruckt. 1740 kehrte er wieder nach Venedig zurück, und brachte zuerst die Oper „Tullo Ostilio" als neu

zur Aufführung. Ihr Beifall muß minder groß gewesen seyn, denn von nun an wandte er sich besonders der Kirchenmusik wieder zu, und nicht ohne Glück. Die einzige Oper, die man aus dieser seiner späteren Zeit noch von ihm kennt, ist „Ezio." Er starb zu Venedig im Jahre 1758. Alle seine Werke sind im leichten, gefälligen Style gehalten, jedoch rein im Satze, und hie und da selbst von kräftigem Ausdrucke. Die Clavier-Sonaten, welche man in alten Sammlungen wohl noch von ihm findet, sind Nichts als Arrangements aus seinen Opern, keine originellen Arbeiten.

Pesch, Carl August, Herzoglich Braunschweig. Concertmeister, geboren um 1730, war Anfangs Musiklehrer am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig und zeichnete sich durch ein meisterhaftes Violinspiel aus. Im Jahre 1767 begleitete er den damaligen Herzog von Braunschweig nach London, wo 6 Violintrio's von seiner Composition gedruckt wurden. Wieder nach Braunschweig zurückgekehrt, ward er der Herzogl. Capelle und zwar als Orchesterdirector mit dem Titel eines Concertmeisters zugetheilt. Nun componirte er auch fleißig, schrieb besonders viele Trio's für die Violine, aber auch einige Concerte mit Orchesterbegleitung, und Duette. Mehrere seiner ungedruckten Werke befanden sich in der Manuscriptensammlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Er starb im August des Jahrs 1793.

Peschel, Friederich Wilhelm, im Jahre 1750 geboren, ward 1776 Organist an der St. Bernhardinkirche zu Breslau und starb den 25ten Nov. 1806, mit dem Rufe eines vortrefflichen Meisters auf seinem majestätischen Instrumente. — Es ist auch ein Fagottist, Namens Peschel, dem Rufe nach bekannt, aber von seiner Person konnten wir keinerlei Kenntniß erlangen.

Pesci, Sante, geboren um 1712, war von 1744 an, als Nachfolger des Gaetano Latilla, Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom, bis an seinen Tod, der am 3ten September 1786 erfolgte. Sein Amts-Nachfolger war Raimondo Lorenzini. Eigentlich war er nur Chordirector, aber er mußte zugleich das Amt des Capellmeisters verwalten. Von seinen Werken sind uns keine bekannt.

Pesenti, Martino, ein italienischer Componist, lebte zu Venedig und blühete besonders um die Mitte des 17ten Jahrhunderts. Er war blind geboren, und starb gegen 1760. Wer seine Lehrer in der Musik gewesen sind, findet man nirgends angegeben, aber ein außerordentliches Talent zur Kunst muß er besessen haben. 1647 erschienen von ihm: „Capricci stravaganti," mehrere 3stimmige Messen, und eben solche Motetten, später auch „Correnti alla Francese, Balletti, Gagliarde, Passemezzi parte cromatici e parte enarmonici" für 1, 2 und 3 Instrumente in 4 Büchern. — Zu Anfange des 17ten Jahrhunderts lebte auch ein als Contrapunktist berühmter Benedetto Pesenti; doch ist über denselben gar Nichts mehr bekannt; eben so auch nicht über den Sänger Galeazzo Pesenti, der in den letzten Decennien des 17ten Jahrhunderts lebte.

Pestalozzi, (Pestalozzi'sche Methode), s. Schule u. Unterricht.

Pestel, Johann Ernst, geboren zu Brega im Jahre 1659 und gestorben zu Altenburg als Herzoglicher Hoforganist im Jahre 1743, kam als Knabe Anfangs auf die Schule zu Altenburg, wo er neben dem gewöhnlichen Schulunterrichte zugleich unter der Leitung des damals berühmten Hoforganisten J. E. Witte die Musik studirte, und die guten Fortschritte, die er darin machte, und sein unverkennbares Talent, wurden Ursache, daß man ihn allgemein beredete, sich ganz der Musik zu widmen. Er that es,

und ging zu dem Ende nach Leipzig, wo ihn der junge Werkmann, der Sohn des großen Hamburgischen Organisten dieses Namens, noch ferner unterrichtete. 1680 erhielt er den Ruf als Organist nach Weida im Vogtlande. Von hier kam er 1684 als Stadtorganist nach Altenburg, und 1687 ward er zum Hoforganisten daselbst ernannt. In dieser Stelle fühlte er sich so wohl und glücklich, daß er jeden anderen Ruf, der nach der Zeit noch an ihn erging, wie z. B. nach Breslau und Gotha, unbedingt ausschlug. Er erreichte das hohe Alter von 84 Jahren. Allgemein schätzte man ihn als einen großen Orgelspieler. Auch setzte er Vieles für die Orgel; gedruckt aber scheint Nichts davon zu seyn. N.

Peterborough, (Sängerin), s. Robinson.

Petersen, Carl August, gefälliger Instrumentalcomponist, von Geburt ein Däne oder wenigstens Schleswig-Holsteiner, lebt in Hamburg. Das ist Alles, was wir über die Person des Künstlers zu berichten im Stande sind. Als Componist ist er uns bekannter. Sein erstes öffentliches Werk war eine große Polonaise für Violine mit Orchester- oder Pianoforte-begleitung. Ihr nach zu schließen, muß P. zugleich ein fertiger Violinspieler seyn. Indeß trat er mit seinen folgenden Werken doch mehr als Clavier-componist auf, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß sein eigentliches Instrument das Pianoforte ist, und er als Musiklehrer in Hamburg existirt. Es bestehen jene Werke, außer einigen Duo's (op. 10) und einem Rondo (op. 12) für Violine, und einem Paar Heften Concert-Variationen für die Flöte, besonders in Duetten (Sonaten ꝛc.) für Clavier und Violine (z. B. op. 7), vierhändigen Sonaten, Polonaisen (op. 11), Rondo's (op. 13) u. s. w. für Clavier, andere Rondo's, Divertissements, auch Tänzen und was sonst in den Kreis der gefälligen, modernen Cammermusik gehört. Auch für die Harfe schrieb er ein Divertissement. Die meisten von P's Compositionen sind in Hamburg bei Böhme und Cranz erschienen; einige verlegten indessen auch Breitkopf und Härtel in Leipzig, Bachmann in Hannover und Lose in Copenhagen. 36.

Vielleicht ist obiger Carl August Petersen ein Sohn von dem gegen Ende des vorigen Jahrh. berühmten Flötisten Peter Petersen, der sich 1790 in Hamburg niederließ, wenn nicht gar derselbe, denn auch dieser Flötist, der früher nichts mehr und nichts weniger als ein gewöhnlicher sogenannter Bierfiedler war, durch Fleiß und außerordentliches Talent aber sich nach u. nach zu einem solchen Meister auf der Flöte heraufarbeitete, daß selbst der große Dulon ihm nicht allgemein vorgezogen wurde, componirte nicht blos für die Flöte, sondern auch andere Instrumente, so daß die Verschiedenheit des Vornamens fast nur noch das einzig Uebrige ist, was auch an eine Verschiedenheit der Personen glauben läßt. d. Red.

Petiscus, Johann Conrad Wilhelm, Prediger an der reformirten Kirche zu Leipzig, geboren zu Berlin 1763, zwar im Grunde nur Dilettant, doch hat ihm die musikalische Litteratur manch schätzenswerthe Arbeit zu danken, so daß er wohl in die Reihe verdienstlicher Musiker, insbesondere musikalischer Schriftsteller gestellt werden darf. In die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung schrieb er 1808 eine mit vieler Kenntniß seines Gegenstandes abgefaßte und lesenswerthe „Abhandlung über die Violine." Schon das Jahr vorher hatte er sich in derselben Zeitung durch eine Abhandlung über musikalische Lehrbücher, und eine andere über die Vermischung verschiedener Gattungen in der Musik bekannt gemacht. Später arbeitete er Leop. Mozarts Violinschule um, und übersetzte die französische Violinschule von

Rode und Baillot ins Deutsche. Andere ähnliche Arbeiten folgten nachgehends noch mehrere nach. Aus allen geht hervor, daß P. nicht blos ein gründlicher Kenner, sondern auch ein tüchtiger Spieler der Violine, besonders in seinen jüngeren Jahren, gewesen seyn muß. fff.

Petit, Adrien, lateinisch Adrian Coclicus Petitus, nach Anderen auch Petri; Geßner nennt ihn aber ausdrücklich in seiner Bibliothek Ad. Petit, und so ist sein Name auch unter seinem Bildnisse in Holzschnitt gedruckt, wo noch die viel sagenden Verse stehen:

Jure tuum Coclico nomen Germania jactat,
Ars merito clarum, te facit esse virum.
Gallia te vidit, te vidit et Ausonis ora,
Nunc quoque delectat Theatrum terra senem.
Nam vincis reliquos vocis dulcedine et arte
Gutture nec suavis sic Philomela canit.
Ergo tibi ut longum Christus producere vitam
Concedat, summum voce rogabo Deum.

Außer dem, was er als musikalischer Künstler leistete, gehörte er nun überhaupt aber auch zu den vorzüglichsten Schriftstellern seiner Zeit. Er war 1500 geboren, und blühete besonders um die Mitte des 16ten Jahrh. Auf der Bibliothek zu München befinden sich noch folgende beiden Werke von ihm: Petit Coclici Compendium musices, in quo praeter caetera tractantur: de modo ornata canendi, de regula contrapuncti, de compositione (Nürnberg 1552), und: Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc. (Nrbg. 1552).

Petitpas, Mademoiselle, eine in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts besonders berühmte Sängerin zu Paris, wo sie auch geboren worden zu seyn scheint. Sie war am großen Operntheater daselbst angestellt und eine Nachfolgerin der Pelissier. Als sie am 24ten Oktober 1739 starb, hinterließ sie der Kirche St. Eustache, in welcher sie begraben werden wollte und auch ward, ein Capital von 10,000 Livrs., wovon ihrer Bestimmung gemäß 10 arme Mädchen ausgesteuert wurden. Ihrer Mutter und ihren beiden Schwestern vermachte sie außerdem noch 60,000 Livrs. und ihrem Bedienten 100 Livrs. Sie hatte sich also ein baares Vermögen von 80,000 Livrs. mit ihrer Kunst erworben, was Beweis genug für die Größe dieser und für ihren Beifall seyn dürfte.

Petri, Adrian, s. Petit.

Petri, Georg Gottfried, geboren zu Sorau am 9ten December 1715, studirte die Rechte und war auch eine Zeitlang Lehrer der Jurisprudenz am Königl. Pädagogium zu Halle; eine unbezwingliche Liebe zur Musik indessen brachte ihn so weit, daß er sein früheres Studium aufgab und diese, die Musik nun, zu seinem eigentlichen Berufe erwählte. In seinen jungen Jahren schon darin unterrichtet, brachte er es durch unablässigen Fleiß bald zu einem bedeutenden Grade von Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, namentlich auf dem Clavier und der Violine, und erwarb sich zugleich auch viele gründliche Kenntnisse in der Composition. Er ward Cantor und Musikdirector zu Görlitz, schrieb nun viele Cantaten über alle Sonn- und Festtagsevangelien, das musikalische Drama „die drei Männer im feurigen Ofen," „Musikalische Belustigungen" (2 Thle) u. dergl. m., wovon Vieles gedruckt wurde; gab auch folgende Abhandlung heraus: Quod conjunctio studii musici cum reliquis literarum studiis erudito non tantum utilis sit, sed et necessaria videatur, und starb endlich am 6ten Juli 1795, im 80sten Jahre seines Lebens.

Petri, Johann Samuel, wahrscheinlich ein Bruder des vorhergehenden, und berühmt besonders durch das Werk „Anleitung zur praktischen Musik," ward am 1ten September 1738 zu Sorau geboren. Sein Vater war damals Cantor daselbst, hielt ihn aber beständig von der Musik ab, u. erlaubte ihm auch nicht einmal, den Singechor der Stadt zu frequentiren, so oft er darum bat und so große Lust er zur Musik überhaupt hatte. Endlich durfte er wenigstens doch an der öffentlichen Singstunde in der Schule Theil nehmen, und nun suchte sich sein Talent und seine Liebe zur Musik durch alle Hindernisse Bahn zu brechen. Ohne allen Unterricht lernte er für sich Clavier. Lange Zeit mußte er die Uebungen heimlich treiben; erst auf vieles Bitten ward ihm von Seiten seiner Eltern täglich eine Stunde dazu gestattet. Die Fortschritte übrigens, die er machte, waren doch zu erfreulich und überraschend, als daß der Vater noch länger hätte bei seiner strengen Abneigung beharren können und dürfen: er erhielt Unterricht im Clavier- und Orgelspiele. Als sein Lehrer nach 3 Vierteljahren starb, konnte er schon bis zur Ankunft eines neuen Organisten dessen Stelle an der Pfarrkirche und Schloßcapelle versehen. Die lange Dauer dieser Vacanz war kein geringer Vortheil für ihn: sie bot ihm die beste Gelegenheit zu reicher und fleißiger Uebung, zum Studium guter Kirchenmusiken, und bei der Aufführung derselben auch zu genauerer Beobachtung anderer Instrumente. Fleiß und Talent und eine leichte Auffassungsgabe standen ihm dabei zur Seite und halfen ihm, größeren Nutzen von der Gelegenheit zur Vervollkommnung im Musikalischen zu ziehen, als sie auf den ersten Blick zu bieten scheint. Gleich nach Ankunft des neuen Organisten, der im Praktischen besonders seine Applicatur noch berichtigte, fing er nun auch an, selbst kleinere Sachen zu setzen, die an Beifall und Umfang so schnell gewannen, daß er binnen einem halben Jahre sich schon an größere Kirchenmusiken wagte. Dabei lernte er für sich Violoncell, Flöte, Violine und Harfe spielen, und stiftete endlich, noch Schüler des Gymnasiums, ein kleines Liebhaber-Concert, in welchem besonders Quartette, u. von ihm Bachische Sachen auf dem Clavier gespielt wurden. Als er die Universität Halle bezog, um Theologie zu studiren, mußte er seinem Vater das heilige Versprechen ablegen, dort keine Musik zu treiben, außer ganz heimlich, und zu Niemand zu sagen, daß er musikalisch sey. Die Besorgniß, die Musik möchte ihn sonst von seinen theologischen Studien abhalten, veranlaßte den Vater zu dieser Maßregel. Zwei Jahre auch hielt er das Versprechen, und nur als Musikfreund besuchte er die Kirchen- und Concertmusiken. Da aber verrieth ein Zufall sein Talent und seine herrlichen Kenntnisse, und er ward zum Lehrer der Musik an dem Pädagogium zu Halle ernannt. Vom Vater die Erlaubniß zur Annahme dieser Stelle zu erlangen, hielt, obgleich er seine Studien dabei fortsetzen konnte und wollte, sehr schwer. Der Umgang mit Friedemann Bach, das Studium Hasse'scher und Graun'scher Partituren, das er sich jetzt noch sehr angelegen seyn ließ, vollendete seine musikalische Bildung. Nach kaum absolvirtem academischen Cursus hatte sich sein Ruf als Clavier- und Orgelspieler und Musiker überhaupt schon so weit verbreitet, daß er zum Cantor in Lauban gewählt wurde. Hier gab er nun 1767 zum erstenmale jenes weit berühmte und wirklich auch vortreffliche Werk: „Anleitung zur praktischen Musik," in 8. heraus. Später (1782) erschien dasselbe noch einmal in 4. Im Jahre 1772 hatte er den Ruf als Cantor nach Bautzen erhalten, und hier starb er denn auch im Jahre 1806. Von seinen vielen Compositionen scheint keine gedruckt worden zu seyn; jene „Anleitung" handelt in 7 Capiteln von der Musik überhaupt, dem Generalbasse, der Orgel, dem Claviere, der Violine

und Bratsche, dem Violoncell und der Flöte, und ist ein beim Unterrichte besonders sehr brauchbares Hülfsbuch. L.

Petrini, Franz, geboren zu Berlin 1744, war der Sohn eines K. preußischen Capellmusikus, und einer der größten Harfenisten seiner Zeit. Den ersten Unterricht auf seinem Instrumente hatte er von seinem Vater erhalten, doch übertraf er bald bei Weitem die Fertigkeit dieses. Seine Jünglingsjahre brachte er in der Herzogl. Meklenburg-Schwerin'schen Hofcapelle zu, u. hier studirte er für sich auch die Tonsetzkunst. Später habilitirte er sich zu Paris. Viele, mehr denn 50 namhafte Werke für sein Instrument wurden von hier aus von ihm bekannt, namentlich viele Sonaten, Concerte, Variationen, Arrangements aller Art, ein monatliches Journal „Le Glaneur lyrique", und auch vier Sinfonien für Harfe mit Begleitung von 2 Violinen, Flöte, 2 Hörnern und Contrabaß, u. dergl. m. 1795 gab er auch heraus: Système de l'Harmonie. Sein Todesjahr ist unbekannt geblieben; jedenfalls aber fällt es in den Anfang des laufenden Jahrhunderts, denn 1801 erschien von ihm noch ganz neu eine Sonate pour servir d'etude des pédales etc. pour la Harpe, und nach 1804 ist gar nichts mehr von ihm bekannt geworden.

Petrini, Therese, ältere Schwester des vorhergehenden, war 1736 zu Berlin geboren, und spielte ebenfalls die Harfe mit einer bewundernswerthen Virtuosität, sang dabei aber auch mit einer angenehmen Stimme und viel Fertigkeit. Nach ihres Vaters Tode, der ihr den ersten Unterricht im Harfenspiele und Gesange gegeben hatte, ward der Hofcomponist Agricola noch eine Zeitlang ihr Lehrer. Sie studirte bei demselben sogar den Generalbaß. Nach vollendeter Schule erhielt sie eine Stelle in der Capelle des Markgrafen Carl zu Berlin, und hier starb sie auch, nachdem sie einige kleine Kunstreisen in Deutschland gemacht hatte, schon gegen 1780. 14.

Petrino, Jacob, ein berühmter italienischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts. Einige glauben, es sey derselbe kein Anderer als Jacob Peri; indeß ist dies wohl nicht wahrscheinlich, da sich noch Werke vorfinden, auf welchen er ausdrücklich Petrino genannt ist, eins unter anderen auch auf der Bibliothek zu München.

Petrucci, Ottavio, gewöhnlich mit dem Zusatze da Fossombrone, ein uomo di grand' ingegno, wie ihn Adami da Bolsena nennt, erfand gegen 1503 zu Venedig die Art, den Figuralgesang zu drucken, und erhielt dafür vom Senate der Stadt ein ausschließendes Privilegium. Nach seinem Geburtsorte Fossombrone zurückgekehrt, sann er dort über den Druck der Orgeltabulaturen nach und erfand nach mancherlei Versuchen endlich auch diese Kunst. Pabst Leo X. ertheilte ihm darüber mit einem eigenen Breve vom 22sten October 1513 ebenfalls ein ausschließendes Privilegium. Baini fand in dem Archive der Päbstlichen Capelle zu Rom 3 Bücher Messen, nämlich von Ghiselin, P. de la Rue und Al. Agricola, welche Petrucci in den Jahren 1503 und 1504 zu Venedig gedruckt hatte, und 3 Bücher Messen von Josquin, welche in den Jahren 1514, 1515 und 1516 von P. zu Fossombrone gedruckt worden waren. Wo Baini dies in seinem Werke über Palestrina erzählt, setzt er noch hinzu, daß, wer ein Beispiel von Petrucci's Intavolatur und die Regeln darüber einsehen wolle, nur die Musurgie von Ottomaro Luscinio (Straßburg bei Scotti 1536 pag. 34) nachzuschlagen brauche, und dieses Buch sey viel leichter zu bekommen als Petrucci's eigene Tabulatur. Indeß sind die von Petrucci gedruckten Werke keine eigentlichen Tabulaturen, sondern ganz gute und schöne Noten. Man vergleiche hierüber Kiesewetter's Abhandlung in der allgemeinen Leipziger musikalischen Zeitung Jahrg. 1831

Nr. 3 ff. Hier findet man alle die Tabulatur angehende Gegenstände ausführlich und genau erörtert, und das Resultat des Ganzen ist, daß Petrucci, dessen Todesjahr nicht genau mehr angegeben werden kann, der eigentliche Erfinder und erste Ausüber des Notendrucks war, der nachher nicht blos in Italien, sondern auch in Frankreich und Deutschland rasche Fortschritte machte, worüber man vieles Nähere auch in dem Art. Breitkopf nachlesen kann. Dr. Sch.

Petrus Paulus Mediolanensis, war ein für seine Zeit großer Künstler auf der Laute, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, und hat auch verschiedene gedruckte Lautentabulaturbücher von seiner Arbeit hinterlassen. Gerber vermuthet, daß er ein Sohn oder Bruder des berühmten Meisters Paul oder Paulus gewesen sey.

Petrus Platensis, in der Geschichte immer als ein berühmter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts aufgeführt, der Viel zur Aufnahme der Musik beigetragen habe, aber stets ohne alle näheren Nachrichten über sein Leben. Eine Motette seiner Composition hat Jac. Paix in seinen Selectis artificiosis Fugis mitgetheilt.

Petteia, ein Theil der Melopöie (s. d.) der Griechen, worin die Lehre enthalten war, welche Töne ein Tonsetzer gebrauchen und welche er nicht gebrauchen, wie oft er einen Ton wiederholen durfte, und mit welchem Tone er ein Tonstück anfangen und wieder schließen lassen mußte. 48.

Petzmayer, Johann, derzeit wohl der ausgezeichnetste Virtuos auf der sog. Streich- und Schlagzither in Deutschland, ist 1810 in Wien geboren. Die Geschichte seiner musikalischen Bildung ist uns unbekannt; mit desto mehr Gewißheit aber und Wahrheit können wir von seinen jetzigen Leistungen berichten. Was Paganini auf der Violine, ist P. auf seinen Instrumenten. Damit ist wohl Alles gesagt. Er bringt das Unglaubliche auf denselben hervor. In den Jahren 1835 und 1836 machte er eine Reise durch Deutschland und ließ sich in ziemlich allen größeren Städten hören, unter anderen am 29sten October 1836 auch in Leipzig. Sein Ton auf der Streichzither ist so zart und lieblich, und so rein, daß seine ganz eigene Wirkung mit Worten kaum beschrieben werden kann. In diesem Augenblicke befindet sich P. unsers Wissens noch immer auf Reisen in dem Norden, und wird auch Paris und London besuchen.

Peucer, Heinrich Carl Friedrich, geboren zu Budstädt im Weimarschen 1779, fand bereits im Jahre 1805 eine vortheilhafte Stellung in der dortigen Residenz als Hofadvocat. Der Scharfblick eines Carl August erkannte bald in ihm den ausgezeichneten Geist, und unter den Augen dieses großen Fürsten erstieg er rasch nach einander die höheren Stufen im Staatsdienste, bis er endlich zum geheimen Regierungsrathe und Director des Ober-Consistoriums ernannt wurde. Durch günstige Verhältnisse innig vertraut geworden mit der französischen Sprache und Literatur, erwarb er sich als geistreicher Uebersetzer ausgezeichneten Ruhm im In- und Auslande durch Herausgabe seines „klassischen Theaters der Franzosen", an welche preiswürdige Arbeit sich zahlreiche andere, zum Theil durch eine engere Verbindung mit Göthe veranlaßte, anschlossen, unter denen auch mehrere für den Musiker interessante und wichtige. Von großem Werthe in musikalischer Beziehung sind auch 2 von ihm gedichtete Opern. Für Hrn. Musikdirector Götze in Weimar schrieb er um das Jahr 1820 die Oper „Alexander in Persien", welche mit viel Beifall gegeben und späterhin in etwas veränderter Gestalt öfter wiederholt wurde. Für Hrn. Musikdirector Eberwein verfaßte er um

das Jahr 1822 in Verbindung mit Professor de Wette (jetzt in Basel) und mit dem geh. Regierungsrathe Schmidt in Weimar die Oper „der Graf von Gleichen", welche sich im vorzüglichen Maaße der Gunst des Publikums zu erfreuen hatte. Beide Opern zeichnen sich durch edle Diction, poetischen Reichthum und schönen Versbau aus, u. gehören zu den besten aus deutscher Feder geflossenen. K. S.

Pevernage, Andreas, war Musikdirector an der Marienkirche zu Antwerpen, geboren aber zu Cortryck, und starb am 30sten Juli 1589. Ueberaus fruchtbarer und einst sehr hoch geachteter Componist lebte er noch in dem goldenen Zeitalter der niederländischen Musik. In jener Kirche, an welcher er eine lange Reihe von Jahren angestellt war, und in welcher er begraben ward, findet man in diesem Augenblicke noch ein Epitaphium auf ihn. Auch unter seinen Werken haben sich mehrere bis auf die neuesten Zeiten erhalten. Es sind 5stimmige Chansons aus den Jahren 1547, 1589 und 1590, 6= bis 8stimmige geistliche Lieder aus dem Jahre 1578, 5= bis 7=stimmige Messen unter dem Titel „Laudes vespertinae Mariae, Hymni venerabilis Sacramenti, Hymni sive Cantiones Natalitiae" aus dem Jahre 1604, verschiedene andere 4= bis 8stimmige Compositionen aus dem Jahre 1606 und 1583. Wir führen natürlich hier immer nur das Druckjahr der Werke an. Einige von diesen werden auch auf der Bibliothek zu München noch sehr sorgfältig aufbewahrt. 17.

Peyerl, Joseph, vortrefflicher Theatersänger, Baritonist, in der Gegend von Prag in Böhmen geboren, starb zu München, wo er längere Zeit am Theater angestellt gewesen war, im Jahre 1802. Seine herrliche Figur, seine helle, glockenreine Stimme, seine deutliche, überall verständliche Pronunciation, u. sein vorzügliches Talent zu komischen Darstellungen hatten ihn zum Lieblinge des Münchner Publikums gemacht, so daß sein Verlust allgemein die höchste Trauer erregte. Auch war er überhaupt ein tüchtiger Musiker und recht braver Clavierspieler, der viele Tänze und Lieder nebenbei componirte.

Pez, Johann Christoph, aus München gebürtig, war Anfangs Hof- und Cammermusikus daselbst, dann ward er Capellmeister beim Churfürsten von Cöln, und endlich zu Stuttgart, wo er 1716 starb. Er hat viele Sonaten für allerhand Instrumente geschrieben, namentlich 3stimmige für 2 Violinen und Baß, auch für 2 Flöten und Baß; ferner einige 4stimmige Messen mit meist Quartettbegleitung und unter verschiedenen Titeln, und endlich „Corona stellarum duodecim a voce sola 2 Viol. e cont." (Stuttg. 1710).

Pezelius oder Betzel, auch Bezel, am gewöhnlichsten aber Pezelius, Joannes, aus Bautzen gebürtig, in den letzten Decennien des 17ten Jahrhunderts als Instrumentalcomponist sehr berühmt. Gewöhnlich findet man auf seinen Werken neben seinem Namen noch den Zusatz Musicae Instrumentalis Director, und Gerber vermuthet daher, und weil die meisten seiner Werke auch für Leipzig geschrieben seyen, daß P. Director der Stadtmusik in Leipzig gewesen sey. Es ist dies leicht möglich; aber dann muß er später wieder nach Bautzen als Stadtmusikus oder dergleichen versetzt worden seyn, denn Printz nennt ihn im 3ten Theile seines satyrischen Componisten den gelehrten Kunstpfeiffer zu Budissin (Bautzen), der wohl studirt habe und dabei die italienische Sprache verstehe, auch als Componist Vieles in den Druck gegeben. Dieses sind nun fast lauter Instrumentalsachen, die ganz ihrer Zeit angehören, viele und verschiedene Bicinien, Sonaten, Allemanden, Ballette, Gavotten, Allabreven, Arien, Notturno's, Intraden ꝛc. Wir mögen

kein specielles Verzeichniß davon geben, um den Raum für wichtigere Dinge zu sparen; wen es vielleicht noch interessirt, genau zu wissen, was Alles dieser Pezel componirt und herausgegeben hat, findet bei Gerber in den beiden Tonkünstlerlexicons ein ziemlich vollständiges Verzeichniß davon. 3.

Pezold, Christian, zu Anfange des 18ten Jahrhunderts Cembalist in der Königl. Capelle und Organist an der lutherischen Kirche zu Dresden, wird von Mattheson in seinem vollkommenen Capellmeister unter die vorzüglicheren Clavier- u. Orgelspieler jener Zeit gezählt. Daß er ein gründlich gebildeter und überhaupt tüchtiger Musiker gewesen seyn muß, dürfen wir deshalb wohl schon annehmen, weil er der Lehrer des großen Graun war. Er componirte auch Vieles für die Kirche, wovon indeß Wenig oder gar Nichts gedruckt worden zu seyn scheint. Nach Einigen starb er im Jahre 1733, nach Andern aber erst 1740.

Pezold, Gebrüder, zwei kunstgebildete und kunstfertige Hornisten im Theaterorchester zu Breslau. Besonders wird der ältere Bruder sehr gerühmt. Wir haben ihn nie gehört, aber Alle, die ihn hörten, stimmen darin überein, daß er eine bewundernswerthe Kunstfertigkeit auf seinem Instrumente besitzt und eine seltene Herrschaft über dasselbe übt. Sein schöner Ton, den er von dem leisesten Piano bis zum stärksten Forte an- und eben so wieder abzuschwellen versteht, ohne auch im Mindesten nur und zwar das zarteste Gehör zu beleidigen, sein Vibriren des Tones, das an manchen Stellen, wie z. B. in der Menuett des bekannten Sextetts von Hummel, den herrlichsten Effect macht, sind Eigenschaften, die ihn, die Gebrüder Schunke ausgenommen, fast außer allen Vergleich mit den Hornisten jetziger Zeit stellen. Und — was nicht unerwähnt bleiben darf — diese große Kunstfertigkeit erwarb er sich ziemlich einzig und allein durch sich selbst, ohne allen besondern Unterricht, einige Fingerzeige in den Anfangsgründen abgerechnet. Eine seltene Fertigkeit besitzt er auch im prima-vista-Spiel. Zu einer Kenntniß der äußeren Lebensverhältnisse dieses Künstlerpaars konnten wir bis zur Stunde nicht gelangen; alle über sie eingezogenen Nachrichten bezogen sich einzig u. allein auf ihre Kunst; nicht einmal ihr Alter haben wir erfahren; vielleicht können wir aber im Nachtrage dergleichen noch berichten.

Pezold, Gustav, Königl. Hofsänger zu Stuttgart, ward geboren am 3ten Juni 1800 in Möhringen auf den Fildern. In Folge des frühen Ablebens seines Vaters fand er als 10jähriger Knabe Aufnahme in dem K. Waisenhause zu Stuttgart. Wie Jugendbekannte von ihm uns erzählen, traten schon damals bei dem geistig und körperlich lebendigen Knaben unverkennbare Zeichen jener Vielseitigkeit hervor, durch welche er, in der späteren künstlerischen Richtung seines Talents, eine der seltensten Erscheinungen auf dem Gebiete des dramatischen Gesanges und in der That, vom rechten Standpunkte aus geschätzt, eine unbezahlbare Acquisition der Bühne geworden ist. Absichtlich sagen wir: vom rechten Standpunkte aus geschätzt, denn nirgend weniger ist ein Künstler gegen das allzeit hemmende und fertige Verkanntwerden ungeweiheter Halbwisser geschützt als gerade auf dem Momente der Vielseitigkeit, wo P., als Schauspieler wie als Sänger, auf dem Scheitelpunkte des Contrastes zwei gewaltige Extreme vereinend, sich jedes tiefer gefärbten Grundzugs eines für sich selbst bestehenden eigenthümlichen Charakters, dessen Abweichungen von der Regel nur Modificationen der blos äußeren Form eines in sich stets gleich bleibenden künstlerischen Ganzen sind, gänzlich zu entschlagen und, von der Natur zwar geleitet, durch eine — wie es scheint — stereotyp gewordene äußere Nothwendigkeit jedoch auch gewalt-

sam beherrscht, mit einer sich immer gleichen Kraftanstrengung in zwei ganz verschiedenen, sich schroff gegen einander über liegenden Sphären künstlerisch zu schaffen hat. Fahren wir indeß erst in seiner Lebensgeschichte noch weiter fort. Mit dem Waisenhause in Stuttgart war damals eine Königl. Musikschule verbunden: entschiedene Anlage zur Kunst, vor Allem eine glockenreine Altstimme und eine überaus leichte Auffassungsgabe bewirkten, daß er zum Unterricht in derselben zugelassen wurde. Neben Clavierspielen und anderen musikalischen Fertigkeiten, auch dem Nothwendigsten aus der sog. Theorie der Musik, lernte er hier unter des viel und überall als tüchtig gekannten Schelble's Leitung vornehmlich singen. Noch war er nicht volle 13 Jahre alt, als in der Parthie jenes dritten Knaben in der „Zauberflöte" der erste theatralische Versuch mit ihm gemacht wurde. Der Erfolg war der glücklichste. Gegen alle Regel der Natur trat bald darauf die Periode der Mutation bei ihm ein, u. wunderbar schnell ging dieselbe auch vorüber. Aufgefordert durch ein eminentes Talent und ermuntert durch manche vortheilhafte Verhältnisse in der Sorge, welche für seine künstlerische Ausbildung getragen wurde, dann ermuthigt endlich durch ein günstiges Aeußere wählte er die dramatische Gesangskunst zu seinem Berufe. Man wird es kaum glauben, aber es ist wahr, daß er als Papageno in der Zauberflöte jetzt zum ersten Male die Bühne wieder betrat, als er so eben erst das 14te Jahr zurückgelegt hatte; und diese seine erste Rolle ist unter allen, die er jetzt singt, im komischen Fache bis zur Stunde eine der interessantesten geblieben. Zur Kräftigung u. äußern Ausdehnung der Stimme sang er nun auch häufig im Chore mit. 1818 ward er aus der mehrgenannten Musikschule ganz entlassen, und erhielt ein Engagement bei dem Königl. Hoftheater, dessen zeitige Dauer mit der in- und extensiv größeren Erweiterung, der künstlerisch quali- und quantitativen Vermehrung seiner Leistungen endlich unter den annehmlichsten Bedingungen für die ganze Zeit seines Lebens ausgedehnt wurde. — Pezold's Stimme ist ein höchst sonorer und umfangreicher Bariton, mit präcisem und überall, in jedem Register ziemlich gleichem Ansatze, und einer dem Willen des Sängers frei dienenden Vollubilität. Seine Pronunciation ist bestimmt u. die Aussprache rein. Daß ihm das, was man Schule nennt, von Haus aus mit aufs Theater gegeben worden wäre, müssen wir bezweifeln: der schönste Theil davon ist, unsers Dafürhaltens, sicher rein selbst erworbenes Gut. Nun aber nimmt in der eigentlich künstlerischen Beziehung, wie wir vorhin schon andeuteten, sein Talent zwei ganz entgegengesetzte Richtungen. Nicht etwa daß er, tragischer Sänger, sich auch in komischen Situationen zu bewegen wisse oder umgekehrt: auf keiner Seite will, und vielleicht durch die Gewohnheit in der Verwendung seiner künstlerischen Mittel gehalten, die Schaale sinken; beschwert mit gleichem Gewicht steht sie mitten inne, und wird nur entschieden durch die überall als bedingt hervortretende subjective Stimmung des Gemüths. Daher die Ungleichheit seiner Leistungen: im Besitz der Mittel bleibt ihm zum völligen Gelingen immer ein Zusammentreffen der objectiven Leistung mit der subjectiven Stimmung des Gemüths unabweisliches Erforderniß. Hat dieses Zusammentreffen statt, aber auch nur dann, tragen alle seine Rollen, die komischen wie die tragischen, die sentimentalen wie die heroischen, Don Juan wie Papageno, Zampa wie Schlosser, Tell wie Faust, Pizarro wie Tancred, Vampyr wie Figaro, Templer u. noch a., einen ächt künstlerischen Charakter. Doch auch in jedem andern Falle stellen ihn Gesang u. Spiel, in ihrer wahrhaft harmonischen Gestaltung, jeder Zeit unter die, zumal heutigen Tags, *ersten* dramatischen Sänger Deutschlands. Dieser Ruf, den man im Vaterlande schon längst ihm zusprach, ist ihm seit 1825, seit welcher Zeit er mehrere er-

folgreiche Kunstreisen machte, auch im weiten Auslande, u. hier — wenn anders es möglich war — in einem vielleicht noch erhöheten Maaße, geworden u. geblieben. Das meiste Glück machte er in Carlsruhe, wo er zum öftern Gastrollen gab, u. 1832 in Berlin; 1827 gastirte er u. A. zu München; 1833 auf dem Kärnthnerthor-Theater zu Wien; 1835 zu Hannover. Und was endlich P's künstlerischem Talente, außer der bisher bezeichneten Vielseitigkeit in der Darstellungsform der Oper, noch einen besonderen Werth verleiht, u. ihn allerdings in materieller Hinsicht, wie wir vorhin sagten, unbezahlbar macht, ist seine außerordentliche Productivität im Fache des Schauspiels und namentlich dem komischen. Selbst größere Rollen, die eine reichere Erfahrung und Uebung der recitirenden Kunst voraussetzen, als bei Sängern im Grunde erwartet werden dürfen, gelingen ihm hier oft bis zur Vollkommenheit, und der Kreis seiner ganzen Bühnenfähigkeit wird dadurch bis ins Unabsehbare erweitert, und in der That auch möchte wohl kein Theater ein Mitglied besitzen, das in einer solch ununterbrochen gleichen Beschäftigung gefangen gehalten werden könnte und würde, ohne eine alsbaldige Versiegung der künstlerischen Kräfte und Mittel befürchten zu müssen, als P. wirklich von seiner Bühne in Stuttgart gefangen gehalten wird: eine Befähigung, die in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit von keiner, am wenigsten einer, nach Durchschnitt gemessenen, gewöhnlichen einseitigen Größe aufgewogen werden kann. A.

Pfeffinger, Philipp Jacob, ein Componist der neuesten Zeit, welcher um 1800 als Capellmeister an der protestantischen Hauptkirche in Straßburg angestellt war, sich aber später nach Paris wandte. Von seinen öffentlich erschienenen Compositionen sind folgende einer näheren Bezeichnung werth: 6 Gesänge von verschiedenem Charakter mit Begleitung des Pianof. (1802); großes Trio für Pianoforte, Waldhorn oder Violine und Violoncell; Vive Henry IV., variirte Arie für Pf., Violine und Violoncell; 2 concertirende Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen; 4 Fantasien für das Pianoforte, wovon eine mit einer Notiz über diese Gattung von Musikstücken; 2 Capricen für das Pianoforte; Thema mit 11 Variationen und Finale für das Pianoforte. v. Wzrd.

Pfeiffe (oder auch Pfeife geschrieben), hieß ehemals jedes flötenartige Instrument von Holz. Die Flöte selbst in ihren verschiedenen Arten nannte man Pfeiffe. Daher der Name einfache und Doppel-Pfeiffe. Man sehe den Art. Flöte. Jetzt versteht man darunter gewöhnlich nur ein solches Instrument, das aus einer Röhre besteht, in welche über einem Kerne Luft geblasen wird, die gleich unter diesem Kerne theilweis wieder ausströmt, theils in den Röhrenkörper dringt u. hier durch Schwingungen den Ton des ganzen Instruments modificirt. Diese Pfeiffen sind nun entweder kleiner und ganz einfach, wie z. B. die Hunde- und Lockpfeiffen der Jäger, die Signalpfeiffen, Bootspfeiffen und Kinderpfeiffen, die denn auch, um einen recht schneidenden, scharfen und durchdringenden Ton zu haben, nur eine kleine und ganz enge Röhre unter dem Kerne noch besitzen, oder sie sind größer und künstlicher gearbeitet und haben Tonlöcher, nämlich gewöhnlich 6 bis 7 auf der obern u. 1 auf der Rückseite der Röhre, mittelst deren eine gewisse Reihe, gewöhnlich von 2 Octaven, diatonischer Töne darauf hervorgebracht werden kann. Diese Art von Pfeiffen ist keine andere als die sog. Loch- oder Plockflöte. Man sehe diesen Art. u. Flöte a bec. Auch die Orgelpfeiffen gehören zu dieser letzten künstlicheren Gattung von Peiffen; von ihnen aber ist schon unter ihrem eigenen Artikel die Rede gewesen.

Pfeiffen. Dieses Wort, das von dem Instrumente Pfeiffe abgeleitet

ist, wird in mancherlei Beziehung gebraucht: 1) von dem Hervorbringen eines Tones, in der Art von Pfeifeninstrumenten, durch einfache Bewegung der Lippen und dann heftiges Ausstoßen oder Einziehen eines Luftstrahls durch diese. Blos der Mensch ist hiezu durch die Bildsamkeit und Feinheit seiner Lippen und die Beweglichkeit seiner Zunge fähig. Indem durch schwächere oder stärkere Zusammenziehung beider Lippen in der Mitte eine größere oder geringere Oeffnung bleibt und durch diese Oeffnung ein Luftstrahl ausgestoßen oder eingezogen wird, kann ein tieferer oder höherer Ton innerhalb der Scala einer Octave u. darüber hervorgebracht werden. Ja durch Uebung gelangen manche Personen mit einigem musikal. Gehör bald dahin, diese Töne rein und mit mehrerer und minderer Stärke hervorzubringen und durch sie die Melodie ganzer Tonstücke nachzuahmen. Indeß bekommt der Ton nie einen so gefälligen Klang, daß das Pfeiffen zu einer eigentlich musikalischen Begleitung, wie ein Blasinstrument, benutzt werden könnte. Wie das Pfeifen nun im Grunde aber zugeht, die erste Ursache seiner Erscheinung anzugeben, ist noch eine ungelöste Aufgabe. Unsere Beschreibung der äußeren Mundbildung und des Lungengeschäfts dabei ist noch keine solche Erklärung: noch nicht das bloße Treiben der Luft durch die enge Lippenöffnung ist eigentlicher Erzeuger des Tones. Die Zunge ist in keinem geringen Grade ferner dabei thätig, und die Thatsache, daß ein Mensch, der die Vorderzähne verloren hat, fast gar nicht mehr zu pfeiffen im Stande ist, beweist hinlänglich, daß auch die Zähne wesentlichen Antheil an dieser Art von Ton-Erscheinung haben. Auch die äußere, vor den Lippen befindliche Luft hat Einfluß darauf, denn durch Ansetzen verschiedener Gegenstände an die Lippen während des Pfeiffens kann der hiedurch erzeugte Schall auf die mannigfachste Weise modificirt, verstärkt und geschwächt, schnarrend und zitternd, lispelnd und heulend und noch anders gemacht werden. — 2) Gebraucht man das Wort pfeiffen von dem Hervorbringen eines ähnlichen Tones durch Blasen über andere hohle Gegenstände, als z. B. Schlüssel, Röhren (wie bei der Pan- oder Hirtenpfeife); 3) von dem Gesang der Vögel, aber auch den Tönen der Fischottern und gewisser Mäusearten, welche aber, wie der Gesang der Vögel, nicht vorn zwischen den Lippen oder im Schnabel, sondern in der Brust und Kehle erzeugt werden; 4) von den schreienden Tönen oder vielmehr Klängen, welche leblose Dinge in gleicher Art und unter Umständen, wie der Wind, wenn er durch enge Oeffnungen fährt, oder Kugeln und Steine, wenn sie mit heftiger Schnelligkeit die Luft durchschneiden, hervorbringen; 5) von den Tönen oder der Musik kleiner und feiner Blasinstrumente; und endlich 6) von dem Zeichen geben durch einen scharfen Ton, in welcher Beziehung man z. B. sagt, Jemanden pfeiffen (durch Pfeiffen mit den Lippen rufen), Jemand auspfeiffen (durch Pfeiffen ihm das Zeichen des Mißfallens geben) u. s. w.

Pfeiffenbrett, in den Orgeln dasjenige Brett, an welchem die Pfeiffen ruhen, damit sie nicht umfallen. Gewöhnlich sind dieselben mittelst Schleifen oder Oesen an der Rückseite, in welche Stifte greifen, an dieses Brett angehängt, oder es werden runde Einschnitte in dieses gemacht, in welche die Pfeiffenkörper gerade passen. Bei kleinen und nicht im Prospect stehenden Pfeiffenwerken sind auch wohl Löcher in das Pfeiffenbrett gebohrt, durch welche die Pfeiffen gesteckt werden, oder besser gesagt: aus welchen die auf ihrem Pfeiffenstock stehenden Pfeiffen oben hervorragen, um vor dem Umfallen gesichert zu seyn.

Pfeiffenkörper. Hierunter versteht man denjenigen Theil einer Orgelpfeiffe, welcher in Form einer Säule (daher auch Pfeiffensäule

genannt) über dem Aufschnitte, also über dem Pfeiffenfuße, der blos die Luft empfängt, sich befindet, und in welchem der eigentliche Klang, der Ton der Pfeiffe, sich bildet. Hierbei haben wir begreiflicher Weise nur die Labialpfeiffen im Auge; bei den Zungenpfeiffen ist die ganze Pfeife der Pfeiffenkörper, da diese keine Pfeifenfüße und Aufschnitte haben, sondern unmittelbar auf dem Ton erregenden Zungenmundstück stehen. S. auch Orgelpfeiffe.

Pfeiffenstock, dasjenige Stück starkes u. zwar Eichen-Holz in der Orgel, in welches die Löcher (Pfeiffenlöcher) gebohrt sind, in denen die Pfeiffen mit ihren Füßen stehen. Die Löcher sind in eben der Weite und Ordnung gebohrt, wie in der Cancelle der unter dem Pfeiffenstock liegenden Windlade. Zwischen Windlade und Pfeiffenstock bewegen sich die Parallelen in ihren Dämmen. Der Pfeiffenstock muß fest und vollkommen winddicht auf die Windlade aufgeschraubt seyn, und aus dem besten und härtesten Stück Holz sauber gefertigt werden, das jedem äußeren Einflusse von Luft, Hitze oder Feuchtigkeit widersteht.

Pfeiffenwerk, der Inbegriff sämmtlicher Pfeiffen einer Orgel. Man theilt das Pfeiffenwerk ein in: Flöten- oder Labial- und in Schnarr- oder Zungenwerk. Zu der ersten Classe gehören alle Labialpfeiffen und zu der letztern alle Zungenpfeiffen. Was man unter diesen zu verstehen hat, ist in ihrem eigenen Artikel erklärt worden, und betreff des Weiteren lese man noch den Art. Orgelpfeiffe nach.

Pfeiffer, 1) überhaupt Jemand, der pfeifft (s. Pfeiffen); 2) Jemand, der ein pfeiffenähnliches Blasinstrument spielt; und 3) beim Militär derjenige Soldat, welcher zu dem Schlag der Trommel die Queerpfeiffe (s. d.) bläst, u. mit den Tambours zu dem Hautboistencorps gerechnet wird. Die Pfeiffer, d. h. die Bläser der Pfeiffen (Flöten), standen ehemals, wo der Name Flöte noch nicht gangbar war, in großem Ansehn, wie die Trompeter und Pauker. Bei Merula (de Sacerd.) geschieht sogar in einer alten Aufschrift der Römer einer geweiheten oder heiligen Gesellschaft der Pfeiffer Erwähnung, die blos beim Gottesdienste thätig seyn durfte. Der Anführer einer solchen Musikgesellschaft hieß dann Pfeifferkönig. — In früheren Zeiten gebrauchte man den Namen Pfeiffer auch allgemein im Sinne von Musiker oder Musikus, Musikant, und nannte die, welche jetzt z. B. Stadt- oder Amtsmusikus ꝛc. heißen, Stadtpfeiffer, Kunstpfeiffer (zünftig gelernte Pfeiffer zum Unterschiede von solchen, die nicht berufsmäßig Musik erlernt hatten) u. s. w. Diese Stadtpfeiffer, die dann auch wohl Pfeifferkönige und Pfeiffermeister, besonders in ihren Meisterbriefen, genannt wurden, standen in Deutschland unter einem Sielgrafen, der in Wien residirte. Man sehe den Art. Musiker. — Die ganze Innung solcher Stadt- und Kunstpfeiffer, Pfeiffermeister ꝛc. hieß Pfeifferschaft (Musikantenzunft). — Nach ihr war denn auch das alte Pfeiffergericht in Frankfurt am Main benannt. Vor demselben erschienen in der Herbstmesse jedes Jahrs die Abgeordneten mehrerer Städte (Nürnberg, Worms und Bamberg) unter der Begleitung von Kunstpfeiffern, und überreichten einen hölzernen Becher, ein Pfund Pfeffer, einen weißen Biberhut, ein Paar weiße Handschuhe, ein weißes Stäbchen und einen Räderalbus, wofür sie dann die Bestätigung ihrer Meßprivilegien und namentlich Zollfreiheit erhielten. J. H. H. Fries gab 1752 eine eigene Beschreibung dieses Pfeiffergerichts heraus, worin er auch die Musik mittheilt, welche die Pfeiffer auf einer Schallmey, einem Pommer oder einer Hoboe und einem Basse vor den Abgeordneten jener drei Städte herblasen mußten, wenn sie sich in Prozession auf den sog. Römer in

Frankfurt begaben. Die Instrumente dazu waren besonderes Eigenthum der Stadt Nürnberg. Ausführliches darüber kann man auch in der Zeitung für die eleg. Welt Jahrg. 1829 Nr. 89 lesen. g.

Pfeiffer, Franz Anton, einer der vorzüglicheren Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, war 1754 zu Vendischbuck in der Pfalz geboren, und stand zuerst eine Zeitlang als Contrabaßspieler in der Capelle zu Mannheim; dann aber ging er in die Churfürstliche Capelle zu Mainz, und hier machte er den Fagott zu seinem Hauptinstrumente. Er hatte früher schon einige Fertigkeit auf demselben erlangt, jetzt aber gehörte er zu seinen ausgezeichnetsten Meistern. 1783 erhielt er einen Ruf als Cammermusikus in die Hofcapelle des Herzogs von Meklenburg, dem er alsobald Folge leistete. Von Ludwigslust aus machte er nun einige sehr glückliche Reisen, die zur immer größern Verbreitung seines Rufs fortwährend beitrugen; aber er starb schon im Jahre 1792, ohne den höchsten äußeren Glanzpunkt seiner Kunst erreicht zu haben. Von seinen Compositionen ist nur eine einzige unsers Wissens gedruckt worden, nämlich ein Werk von 6 Quartetten mit Fagott bei Hummel in Berlin.

Pfeiffer, Johann, zuletzt Hofrath u. Capellmeister des Markgrafen Friedrich zu Brandenburg-Culmbach in Bayreuth, war geb. zu Nürnberg am 1sten Januar 1697, lernte daselbst bei verschiedenen Meistern, besonders aber bei Fischer, die Violine, studirte dann zu Halle und Leipzig, und hielt sich hiernach etwa ein halbes Jahr beim Grafen Reuß zu Schleitz auf. Endlich trat er 1720 als Violinist in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Weimar, und machte sich hier durch sein ungemein vortreffliches Spiel wie durch mehrere gelungene Compositionen so beliebt, daß er nicht allein 1726 an seinem Geburtstage zum Concertmeister ernannt wurde, sondern in den Jahren 1729 und 1730 seinen Fürsten auch auf einer Reise durch Holland und Frankreich begleiten durfte. Diese Reise war auch in musikalischer Hinsicht sehr bildend für ihn. 1734 erhielt er den Ruf in die Capellmeisterstelle zu Bayreuth, welcher er auch, von 1750 an mit dem Titel eines Hofraths, bis an seinen Tod 1761 rühmlichst vorstand. Als Tonsetzer arbeitete er besonders mit vielem Glücke im Kirchenstyle. Er schrieb zwar auch Vieles für Clavier und Einiges für andere einzelne Instrumente; allein alle diese Arbeiten setzte man allgemein seinen Kirchensachen, Messen u. s. w., weit nach. Viel ward um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auch auf seine Orchester-Ouverturen gehalten. Jetzt dürften nur noch sehr wenige von seinen Werken vorhanden seyn. Man darf ihn nämlich nicht verwechseln mit dem neuern Tanz- und Componisten von vielen anderen Kleinigkeiten F. Pfeiffer, der früher einmal Sänger war und nachher längere Zeit in Wien lebte.

Pfeiffer, August Friederich, geboren 1748 zu Erlangen, seit 1776 ordentl. Professor der orientalischen Sprachen daselbst und gestorben 1817, schrieb unter Anderem das für die Geschichte und den Musikgelehrten überhaupt sehr wichtige und interessante Werk: „Von der Musik der alten Hebräer" (Erlangen 1779, 4.), vielleicht das Ausführlichste über diesen Gegenstand. Dr. Sch.

Pfeifferkönig, Pfeiffergericht, Pfeiffermeister und Pfeifferschaft, alle unter Pfeiffer.

Pfister, Jacob, Clavierinstrumentenmacher zu Würzburg, geboren zu Opferbaum bei Würzburg am 1ten Januar 1770, lernte Anfangs die Tischlerprofession, kam darauf aber in Mainz, Mannheim, besonders aber

in Wien bei tüchtigen Instrumentenmachern, hier bei Walther und Brodmann, in Arbeit, und 1800 etablirte er in Würzburg seine eigene Fabrik, seit welcher Zeit er nun eine Menge von Claviern, Pianoforte's und auch Flügeln verfertigt hat, die immer zu den besseren Instrumenten ihrer Art gehören, u. auch im Auslande schon vielen Beifall gefunden haben.

Pfleger, Augustin, alter berühmter Kirchencomponist, stand um 1660 erst mehrere Jahre als Hofcapelldirector zu Holstein-Gottorp, ward nach der Zeit aber als Capellmeister nach Schlakenwert in Böhmen versetzt, wo er um 1686 starb. Auf seinen Psalmen nennt er sich Capellmeister des Herzogs Julius Heinrich von Sachsen. Die Psalme, Dialoge und Motetten wurden für seine ausgezeichnetsten Arbeiten gehalten; minder geschätzt waren seine Bicinien und Tricinien. N.

Pfropfschraube, die Schraube am Kopfstücke einer Flöte, wodurch der über dem Mundloche in derselben steckende Pfropf höher und tiefer geschroben werden kann. S. im Weiteren Flöte.

Pfuhl, Abraham, geboren zu Nürnberg am 6ten December 1681, besuchte in seiner Jugend die dasigen öffentlichen Schulen und lernte ebenso auch, aber mit vielem Fleiße, Musik. 1700 ging er nach Altdorf und von da nach Jena, um die Rechte zu studiren. Armuths halber aber mußte er die so glücklich und wohl vorbereitet begonnenen Studien wieder aufgeben, und nun warf er sich der Musik entgegen. Was er im Praktischen und Theoretischen vielleicht versäumt hatte, suchte er eifrigst nachzuholen, und das Unternehmen gelang. Er ward Cantor in Fürth. Nach 5 Jahren aber gab er diese nicht sehr einträgliche Stelle wieder auf, und habilitirte sich in seiner Vaterstadt als öffentlicher Musiklehrer. Sein Unterricht ward bald gesucht; die Concerte, die er als Virtuos auf dem Claviere und im Gesange gab, wurden stark frequentirt, und er fand ein reichliches Auskommen. Dabei gewann auch sein Name als Componist sehr an Ansehen. Besonders seine Cantaten wurden berühmt, und von der Menge um deswillen besonders sehr gern gehört, weil er darin die italienische Manier nachzuahmen suchte. Er starb zu Nürnberg am 15ten Juli 1723.

Phantasie, s. Fantasie.

Philbert, lebte im 17ten Jahrhunderte zu Paris, und war der erste unter den Franzosen, welcher sich auf der verbesserten Queerflöte hervorthat. Deshalb hatte er denn in seinem Vaterlande auch einen großen Namen. P. war ein Günstling des Königs Ludwig XIV., dem er namentlich durch seine witzigen und satyrischen Einfälle besonders wohl gefiel. Der französische Dichter Laines verewigte ihn durch seine Kunst, und besang ihn zu wiederholten Malen.

Philharmonisch, kommt aus dem Griechischen her, und heißt eigentlich: die Harmonie (Musik) liebend. Daher denn besonders in Italien mehrere musikalische Gesellschaften und Academien sich den Namen Philharmonische Gesellschaften, Academia de Filomusi, beilegten. Man vergl. darüber den Art. Academie.

Philidor, Andre Michel Danican, der Stammvater der musikalischen Familie Philidor, war Cammermusikus am Hofe Ludwigs XIII. zu Paris um 1620, und für seine Zeit ein großer Virtuos auf der Hoboe. Danican war sein eigentlicher Familien-Name; der König aber hatte einmal auf einer Reise einen Hoboisten Namens Philidor gehört, der ihm außerordentlich wohl gefallen hatte; Danican blies nicht minder trefflich, und als der König ihn hörte, rief er laut, ich habe einen neuen Philidor gefunden,

und von Stund an behielt Danican den Namen Philidor, der dann auch auf seine Nachkommen überging. Von diesen zeichnete sich zunächst aus sein gleich benamter ältester Sohn,

Philidor, Andre Michel Danican. Letzteren Namen behielt jedes Glied der Familie als Vornamen bei. So war es der Wille des Stammvaters. Dieser Sohn Michel blies aber nicht Hoboe, sondern Fagott, und componirte auch Manches für sein Instrument, wovon er Einiges dem Könige Ludwig XIV. zueignete. 1658 erhielt er eine Stelle als Königl. Cammermusikus in der Hofcapelle zu Paris. 1716 ward er Alters- und Schwächlichkeits halber pensionirt, worauf er sich nach Dreux wandte und, da seine erste Frau gestorben war, noch einmal heirathete. Hier in Dreux ist denn auch sein unten folgender Sohn, der berühmte Componist Andre D. Ph. geboren. Er, Michel, starb im Jahre 1730.

Philidor, Pierre Danican, jüngerer Bruder des vorhergehenden, trat in die Fußtapfen seines Vaters und ward unter dessen Leitung Hoboist. Um 1660 erhielt er auch die väterliche Stelle als erster Hoboist bei der Königl. Hofmusik zu Paris, mit dem Titel Cammermusikus. Er starb 1736, nachdem er auch Einiges für sein Instrument componirt hatte, was aber verloren gegangen ist. Seine beiden Söhne, deren Namen indeß schon nicht mehr angegeben werden können, waren ebenfalls gute Musiker, und einer davon, wahrscheinlich Francois, namentlich ein vortrefflicher Flötist, der auch in der Composition sich nicht unrühmlich hervorthat.

Philidor, Anne Danican, ältester Sohn erster Ehe von obigem A. Michel D. Ph., war geboren zu Paris und Virtuos auf der Flöte. Zuerst ernannte ihn der König zu seinem Cammermusikus, dann zum Surintendant der Musik des Prinzen von Conty. Für die Fetes de Sceaux setzte er viele Stücke. Was ihn aber besonders merkwürdig macht, ist die Stiftung der Concerts spirituels zu Paris im Jahre 1726. Jährlich mußte er 6000 Frcs. Pacht dafür an die Operndirection zahlen und durfte keine andere als wirkliche geistliche Musik aufführen. Letzteres ist bekanntlich nicht so geblieben. 1728 überließ er sein Privilegium an Simard, und 1740 trat er wieder in die Königl. Capelle zurück, als deren Mitglied er um 1760 starb. Ob von seinen Compositionen noch die eine oder andere vorhanden ist, können wir nicht angeben. S.

Philidor, Andre Danican, unstreitig das bedeutendste und auch berühmteste Glied der ganzen Künstler-Familie dieses Namens, der älteste Sohn zweiter Ehe jenes Musikers Namens Danican, welcher als Hoboespieler in der Capelle Ludwig XIII. stand, und von dem der König sagte, daß er in ihm seinen Philidor, einen früher verstorbenen Künstler auf gedachtem Instrumente, wieder gefunden habe, weshalb er denn nun auch den Namen Philidor annahm, und auf seine Nachkommen übertrug, (s. übrigens unten den Nachsatz der Red. und oben den Art. Andre Michel Danican Ph.). Unser Philidor nun, geb. zu Dreux 1726, gestorben zu London 1795, war großer Schachspieler und großer Componist zugleich. Ein Zögling des hochgeachteten Campra führte er bereits 1737 eine von ihm gesetzte Motette auf, die sowohl vom Könige als dem ganzen Hofe mit Beifall gekrönt wurde. Später theilte er seine Zeit in Unterricht in der Musik und Noten copiren; und reiste jedes Jahr einmal nach Versailles, um dort eine neu verfertigte Motette aufzuführen. Indessen machte er in der Composition, wie im Schachspiele immer weitere Fortschritte, und begab sich als Meister von beiden (1745) auf Reisen. Er durchzog Deutschland, Holland, England, und

hier war es, wo er (1749), mit einer starken Subscription darauf, ein Werk: „Analyse des Echecs“ herausgab. In Deutschland hatte er der Tonkunst mehr gehuldigt, seinen Geschmack in derselben mehr gebildet, den Contrapunkt studirt, und alles Ernstes getrachtet, sich der französischen Tändelei zu begeben. Darauf kehrte er in seine Vaterstadt zurück, die jedoch keineswegs der Ort war, wo er mit seinen Grundsätzen gehört werden möchte. Die Majestäten wollten keine andere denn französische Musik hören. Er machte einen Versuch mit einer Oper, allein man nahm sie nicht an. Im Jahre 1758 jedoch setzte er einige Stücke zu der komischen Oper: Les pelerins de la mecque, und man gab ihm das Gedicht zu der Oper: „Blaise le savetier“ in Musik zu setzen. Von dieser Zeit her (1759) fand er überall den verdienten Beifall, und erwarb sich einen Ruhm, der bei dem Sachverständigen nicht enden kann, denn seine Arbeit ist gediegen, ist, mit einem Worte, voll deutscher Kraft und Gründlichkeit. Er schrieb die Opern „Blaise le Savetier,“ „Le Soldat magicien,“ „Le Jardinier et son Seigneur,“ „Le Marechal ferrant,“ „Sancho Pansa,“ „Le Bucheron,“ „Le Sorçier,“ „Tom Jones,“ „Les femmes vengées,“ und A., in welchen allen ein deutscher Geist lebt und die daher auch schon das Vorbild unserer gediegensten Componisten hie und da gewesen sind. Vorzüglich stark ist ein Amalgama mit unserem C. M. v. Weber sichtbar in einem Duett des Tom Jones, und einem des Freischütz. Im ersten „Que les devoirs que tu m'imposes“ u. s. w. ein Duett zwischen Sophie Wertern und Honora; im andern „Halt, halt fest! u. s. w.,“ ein Duett zwischen „Agathe und Aennchen.“ Man halte Beide gegen einander, und man wird die Sache gegründet finden; der Zwischenraum von mehr denn einem halben Jahrhundert wird hier weder sicht- noch fühlbar. Die Opern des Philidor werden an allen Enden Europas gegeben, und immer noch mit Beifall gehört, auch von angehenden Componisten fleißig studirt, die allem Sing-Sang und Kling-Klang auszuweichen sich vorgenommen haben. Des Professor Ebeling Vorwurf, daß Philidor in komischen Arien oft in ein syllabarisch Geplauder verfalle, ist nur ein Irrthum, da eben dies Geplauder des Componisten hier mit dem Geplauder des Dichters im engsten Einklang steht. Die Kammerfrau Honora, im Tom Jones, plaudert eben so wie Aennchen im Freischütz, und mit allem Rechte, damit das Langsame, die Seele ergreifende Wort der Sophie und Agathens ein erhebendes Gegenwort bekomme; und wenn in Cimarosa's Matrimonio secreto, der Alte sein qual risparmio delloro u. s. w. daher plappert, so wird der Geizige erst recht sichtbar in ihm. Zuletzt schrieb Philidor noch sein unsterbliches Carmen seculare, wofür er von der Kaiserin von Rußland 600 Liv. zum Geschenk erhielt. S.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, müssen wir noch zufügen, daß Ph. nicht etwa zu London beständig lebte, sondern als Mitglied des dortigen Schachklubs, welches er 30 Jahre lang war, jährlich von Paris aus einmal dahin reiste; und so kam es, daß er dort auch starb. Er hatte sich bei der Ueberfahrt erkältet und ward gleich nach der Ankunft tödtlich krank. Von seinen trefflichen Opern verdient noch „Belisaire“ angeführt zu werden. Es war die letzte, die er schrieb. Endlich erhielt auch nicht sein Vater, sondern sein Großvater (s. oben) von Ludwig XIII. aus angeführtem Grunde den Zunamen Philidor. Schach verstand er so gut zu spielen, daß er in Berlin 1750 einmal 3 Parthien mit verbundenen Augen gegen 3 berühmte Meister gewann, u. noch 2 Monate vor seinem Tode, bis zu welchem er sein außerordentliches Gedächtniß behielt, spielte er 2 Parthien Schach zugleich und gewann sie beide. d. Red.

Philips, Peter, blühete als Canonicus und Organist an der Stiftskirche des heiligen Vincenz zu Soignies in Hennegau um 1600, und gehörte damals zu den ausgezeichnetsten Contrapunktisten. Er war aber ein Engländer von Geburt und neben jenen Aemtern zugleich auch Hoforganist des Erzherzogs und Gouverneurs der Niederlande Albert. Burney versichert, die älteste und erste regelmäßige Orgel-Fuge, die er gesehen habe, sey von Peter Ph. gewesen. Man weiß übrigens, daß vor Ph. auch schon ganz tüchtige Contrapunktisten lebten, und es mag hier also wohl ein wenig der Engländer von seinem Landsmanne reden; indeß läßt sich nicht läugnen, daß Ph. einer der gründlichsten Tonsetzer seiner Zeit war, und in Manchem wohl seine Vorgänger übertraf. Seine 8stimmigen Madrigalen, seine 5- und 8stimmigen geistlichen Lieder, seine 5- bis 9stimmigen Litaneyen u. s. w. waren Meisterwerke ihrer Art. Die geistlichen Lieder dedicirte er der Jungfrau Maria mit einer langen lateinischen Anrede, welche auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon wörtlich mittheilt. In der Sammlung „Melodia Olympica" kommen mehrere Gesänge von Ph. vor. Daraus entnahm denn auch Hawkins das Madrigal „Voi volete ch'io muoia," das er Bd. 3. pag. 328 ff. seiner Geschichte mittheilt, und welches, 1591 zu Antwerpen gedruckt, sich auch noch auf der Bibliothek zu München befindet.

Philodemus, ein alter Grieche, dessen Handschriften erst neuerer Zeit im Herkulanum ausgegraben wurden. Es waren deren 4 sehr beschädigte Papyrus-Rollen, wovon nur die letzte die Tonkunst zum Gegenstand hat. Diese ist, nach mühevoller Entwicklung, durch Carlo Rosini ins Lateinische übertragen, und unter dem Titel „Tractatus de Musica; seu potius contra Musicam," 1793 zu Neapel auf 38 Kupfertafeln prächtig gestochen erschienen. Das Manuscript ist aber, wie der gelehrte Uebersetzer erweist, von dem Verfasser nicht eigenhändig, sondern von irgend einem Römer dictando nachgeschrieben worden, und behandelt, nach Epikurs Lehrsätzen, die Entscheidung der Streitfrage über die schädliche oder vortheilhafte Einwirkung der Musik in alle Lebensverhältnisse, welche natürlicher Weise negativ ausfällt, somit als eine, im stoischen Geiste, philosophische Widerlegung des Systems seines Zeitgenossen Aristoxenes erscheint. Uebrigens war Philodem aus Gadara in Palestina gebürtig, und, wie Cicero bezeugt, ein Mann von großer Gelehrsamkeit, wissenschaftlicher Bildung, mit einem schönen Dichtertalente begabt, und nur einseitig in jenen Ansichten, die aus den Vorurtheilen seiner Schule entstammten. 18.

Schwickert in Leipzig kündigte einstmals einen Abdruck jenes Traktats an. Seine erste Entzifferung verdanken wir übrigens Piaggio und Merli. Nach deren Arbeit übersetzte Rosini. Von großem Werthe ist der Traktat nicht, da er gar keine Aufschlüsse über alte Musik enthält, die man nicht schon vorher gehabt hatte. d. Red.

Philomates, Wenceslaus, gewöhnlich mit dem Zusatze de novo domo (von Neuhaus, ein Ort in Böhmen, nämlich gebürtig), lebte zu Anfange des 16ten Jahrhunderts und schrieb: „Musica plana" (in lateinischen Versen, 1512 zu Wien und 1543 zu Straßburg erschienen), ferner „Liber Musicorum quartus de regimine utriusque cantus et modo cantandi" (ebenfalls in lateinischen Versen, und 1518 zu Leipzig gedruckt), und endlich „Compendium Musices" (Wittemberg 1534). Dies sind wenigstens die Schriften, die noch von ihm vorhanden sind. Vor jenem „Liber quartus" etc. müssen nothwendig noch 3 andere Bücher da gewesen seyn; Forkel glaubt, es seyen dieselben wohl in der Musica plana enthalten und daher nicht beson-

ders edirt. Auf der Münchner Bibliothek liegt noch ein Werk, betitelt: „Wencesl. Philomatis, de novo Domo, Musicorum libri IV. compendioso carmine lucubrati" (Straßburg 1543). Wir vermögen nicht zu entscheiden, ob hierin nun jenes vierte und die 3 vorangehenden, aber nicht mehr einzeln vorhandenen Bücher zusammen abgedruckt, oder ob das ganze Werk ein Verein aller oben besonders angemerkten Schriften von Ph. ist. Am wahrscheinlichsten scheint uns das Erste; Gerber behauptet das Zweite. Zur Entscheidung ist eine schwer zu bewerkstelligende genaue Einsicht u. Vergleichung aller noch vorhandenen Ausgaben von P's Werken nöthig.

Philomusos (griech.), wörtlich: die Musenkünste liebend; unter diesen Künsten ward von den Griechen die Musik, als von den Musen selbst herrührend, obenan gestellt, und daher vorzugsweise: die Musik liebend, ein Liebhaber der Musik. In der Bedeutung ist denn das Wort auch in neuerer Zeit von musikalischen Schriftstellern und Componisten, namentlich von Ritter von Seyfried in Wien, wo sie ihren wirklichen Namen nicht gerne nennen mochten, in der Pseudonymität gebraucht worden.

Phinot, Dominique, ein Niederländer, Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, aus der glänzenden Epoche der Niederländischen Schule Willaert, lebte aber eine Zeitlang in Italien und dann in Frankreich. Laborde, dem Gerber dann in seinem alten Tonkünstlerlexicon nachschrieb, setzt ganz unrichtig seine Lebenszeit in das 17te Jahrhundert und nennt ihn einen Franzosen. Phinot war einer der tüchtigsten Männer seiner Zeit; noch 1556 gedenkt seiner Herrmann Fink als eines Tonsetzers, der werth sey, neben Nic. Gombert gestellt zu werden; wie weit aber die Franzosen in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, in der Zeit von Willaerts Blühen, waren, weiß man aus der Geschichte, und es ist daher auch nicht wahrscheinlich, selbst wenn der gewisse Nachweis fehlte, daß Ph. ein Franzose von Geburt und künstlerischer Erziehung war. Eine Sammlung Modulationen erschien von ihm 1549 zu Venedig unter dem Titel „Fructus." Seine 4stimmigen Magnificate besonders und 5—8stimmigen Motetten, von welchen mehrere Bücher herauskamen, waren allgemein geschätzt und gelten noch für antikclassisch. Von den Motetten liegen noch 2 zu Leyden gedruckte Bücher auf der Bibliothek zu München, nebst einem Heft 4stimmiger Chansons aus dem Jahre 1548. G. S.

Phonagogus, kommt aus dem Griechischen, und wird in der Kunstsprache oft für den Hauptsatz, das Subject oder den Führer in der Fuge gebraucht. Man sehe alle diese einzelnen Artikel.

Phonascus, aus dem Griechischen: ein Stimmpfleger. Bei den Alten, besonders bei den Römern, war der Phonascus eine Person, die auf Redner und Sänger bei ihren Vorträgen genau zu achten hatte, und ihnen, so bald sie durch Ueberbietung der Stimme oder zu große Leidenschaftlichkeit und dergl. Gefahr liefen, den guten Ton der Stimme zu verlieren, ein Warnungs- oder Erinnerungszeichen geben mußte. Einen solchen Phonascus hielt sich unter Anderen auch der Kaiser Nero, der ohne in dessen Gegenwart nie redete oder sang, und ihm sogar den Befehl gegeben hatte, wenn er, der Kaiser, vielleicht nicht auf die Erinnerung achten sollte, mit einem Tuche ihm sogleich den Mund zu verstopfen. In Forkels Geschichte Thl. 1. pag. 487. findet man noch Ausführlicheres über diesen Gegenstand.

Phönizier (Musik der), s. **Orientalische Musik**.

Phorbion, s. **Capistrum**.

Phorminx, ein für unsere Zeit ganz unbekannt gebliebenes Saiten-

instrument der alten Griechen. Am häufigsten wird seiner von Homer erwähnt, der gewöhnlich seine Barden darauf ihre Lieder begleiten läßt.

Photinx, ein uraltes flötenartiges Blasinstrument der Aegyptier, das gebogen war, und bei seinem Tractement gegen das rechte Ohr gehalten wurde. Allem Vermuthen nach war es eine Art Horn in der Biegung eines kleinen Halbmonds. Gewisses läßt sich über seine Beschaffenheit nicht mehr ermitteln.

Phrygisch. Man lese hier zuförderst, was über diesen Gegenstand schon in den Artikeln Kirchentöne und Griechische Tonarten beigebracht worden ist, damit wir nicht eine Sache zweimal zu sagen haben, wozu der Raum fehlt. Nach Plinius ist die Phrygische Tonart unter den authentischen Tonarten der alten Griechen und unter den sogenannten Kirchentonarten, nebst der lydischen und dorischen, eine der ältesten. Je nachdem der Standpunkt für die Berechnung des Scala-Umfangs jener Tonarten angenommen ist, was wir namentlich in dem letzt angezogenen Artikel bestimmter bezeichnet haben, erstreckt sich ihre Tonleiter von D zu d, ist also gleich unserem D-Dur, oder von E zu e und ist gleich unserem E-Moll mit den dort angedeuteten Beschränkungen. Die in den meisten Choralbüchern befindlichen Melodien „Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott," „Es wolle Gott uns gnädig seyn," „Christus der uns selig macht," „Ach Herr mich armer Sünder," „Christum wir sollen loben schon," „Ach Gott vom Himmel sieh darein" — sind in dieser Phrygischen Tonart gesetzt, und geben zugleich das beste Bild von ihrem inneren und äußeren Charakter. M.

Phrynis, von Mitilene, ein bei den alten Griechen sehr berühmter Citharist und dramatischer Schriftsteller, nach welchem Printz seinen „Satyrischen Componisten" betitelt hat, war ein Schüler des gleichfalls berühmten Aristoklides, und trug in den Panathenaeis zu Athen den ersten Preis davon. Auch führte er neue Arten von Rhythmus und Melodien ein, welche man contortuplicati nannte, quod sicut Jones saltationes masculas in effoeminatas flexiones gyrosque fregerunt, ita ipse in severiorem musicam crispas quasdam et lubricas invexisset modulationes. 48.

Phyllis, Madame, eine ehemalige berühmte Sängerin, wahrscheinlich eine Holländerin von Geburt. Ihre Lebenszeit kann nicht ganz bestimmt mehr angegeben werden; nach einem noch von ihr vorhandenen Bildnisse und dessen Unterschrift fällt dieselbe in die ersten Decennien des 17ten Jahrhunderts. Diese Unterschrift, welche Petrus Scriverius 1626 ex tempore fertigte, lautet:

Vultu, voce, chely, vestitu prodiga Phyllis.
Pamphile, quid credas hanc sibi velle? virum.

Ein noch anderes Bild von ihr mit verschiedenen allegorischen Attributen besaß neben jenem Ehladni. Dasselbe enthält eine lange holländische Unterschrift. Gerber theilt sie in seinem neuen Tonkünstlerlexicon mit.

Physharmonica, auch Windharmonica, ein, nach der gewöhnlichen Angabe 1826 von Anton Häckel erfundenes, Tasteninstrument, dessen Ton durch Metallzungen erzeugt wird, welche mittelst künstlichen, durch einen Blasbalg gewonnenen Windes in Vibration gesetzt werden. Der ganze Corpus des Instruments ist ungefähr 4 Fuß lang und 2 Fuß breit. Beim Niederdruck der Tasten öffnen sich Ventile, in oder über deren Canzelle die tonentsprechenden Stahlfedern liegen, und der Wind strömt dagegen. Je weiter ein Ventil sich öffnet, desto mehr Wind kann in die Canzelle dringen, und desto stärker natürlich ist der Ton; bei geringerer Oeffnung ist weniger

Wind und nun natürlich auch geringere Kraft des Tones. Daher läßt sich auf dem Instrumente ein herrliches piano, crescendo, forte und wieder decrescendo hervorbringen. Der Balg, welcher ein Span- und auch ein Faltenbalg seyn kann, da unter demselben noch ein kleiner Schöpfbalg liegt (s. Balg), wird durch einen Fußtritt regiert. Bei heftigem Treten des Balges bewegt sich gewöhnlich auch die Claviatur etwas, was sehr störend auf das Spiel wirkt. Orgelbauer Lockmann in Delitzsch verband mit diesem Instrumente noch ein Flötenregister, durch dessen Anwendung ein angenehmer Wechsel in das Spiel der Physharmonica gebracht wurde. Die große Aehnlichkeit, welche diese mit dem Aeolodicon und allen derartigen Instrumenten hat, die im Grunde nichts sind als Stahlharmonica's, war Ursache, daß Viele sich die Ehre der Erfindung zuschrieben. Es ist wohl billig, daß in solcher Untersuchung bei dem Namen der Sache stehen geblieben wird, und so war denn Häckel der Erste, der eine „Physharmonica" verfertigte.

Piacer, oder Piacere, s. Al piacer.

Piacevole (ital. ausgespr. Piatschevole), freundlich, gefällig, anmuthig; erfordert einen leichten, einschmeichelnden Vortrag der damit bezeichneten Stelle. Als Ueberschrift über ganze Tonstücke kommt das Wort fast nie vor. a.

Piacimento, s. A piacimento.

Piani oder Des Planos, Giovanni Antonio, aus Neapel gebürtig, hatte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts einen bedeutenden Ruf als Violinspieler und Componist für sein Instrument. Um 1710 stand er in Diensten des Grafen von Toulouse und Großadmirals von Frankreich Louis Alexander de Bourbon. Damals erschienen auch von seiner Arbeit 12 Sonaten für Violine und Clavier, und ferner 6 Sonaten für Flöte und Baß in Paris. Nun aber sind die Nachrichten unbestimmt. Walther erzählt von einem Antonio Piani, der 1721 in der Kaiserlichen Capelle zu Wien als Violinist angestellt gewesen, gegen 1736 aber zum Director der Kaiserlichen Instrumentalmusik ernannt worden sey. Wahrscheinlich war dieser kein anderer als obiger Piani; mit Gewißheit jedoch kann das nicht behauptet werden, um so weniger als sich von 1710 bis 1715 ohngefähr auch ein Violinist Namens Piana, was leicht eine Verwechselung des Namens Piani seyn könnte, in der Capelle des Landgrafen Carl zu Cassel befand.

Pianino, s. Fortepiano.

Pianissimo, der Superlativ von piano (s. d. folg. Art.), sehr schwach, sehr leise.

Piano (ital. abgekürzt: p. oder pia.), schwach, mit leisem Tone. Es ist dies noch nicht der äußerste Grad von Schwäche der Töne oder eines Tones, sondern der Grad, der noch einen höheren (schwächeren), welcher durch den Superlativ pianissimo bezeichnet wird, zuläßt. Uebrigens ist diese Regel noch an manche wesentliche Bedingung geknüpft. Bei der Begleitung einer Singstimme oder eines concertirenden Instruments muß das piano durchgehends der Beschaffenheit der Stimme oder des Instruments, welche oder welches man begleitet, angepaßt werden, und in diesem Falle gehet es oft selbst in das pianissimo über. So muß z. B. eine Tenorstimme, wenn sie nicht vorzüglich stark ist, weit schwächer begleitet werden, als eine Sopranstimme, weil jene, als eine tiefere Stimme, viel weniger durchdringend ist als diese höhere, und weil sie überdies noch von den meisten begleitenden Instrumenten und Stimmen überstiegen wird. Selbst bei Stimmen einerlei Art muß man sich mit dem piano genau nach ihrer besonderen Stärke oder Schwäche richten. Eine obligate Viole verlangt eine weit schwächere Be-

gleitung als eine obligate Violine; die Flöte muß um ihres schwächeren Tones Willen schwächer begleitet werden als die Oboe oder die Clarinette u. s. w. Bei dem Wechsel des piano und forte ist die größte Uebereinstimmung aller Instrumente und Gesangsstimmen höchst nothwendig, sonst kann alle Wirkung verloren gehen. Ein gefährlicher Punkt ist dies bei Orchestersachen. Gar leicht werden hier bei dem piano die Hauptstimmen von dem Blasinstrumentenchore übertönt. Vieles hängt dabei freilich auch von der Besetzung der einzelnen Stimmen ab; Vieles jedoch auch wieder von der Ausführung der Spieler, und vorhandene Mängel jener können sogar durch diese verbessert werden. Daher muß denn auch bei Orchestersachen sich strenger als in irgend einer andern Musik an die Regel gehalten werden, daß das piano noch einen weiteren Grad der Schwäche übrig läßt. Bei Solostimmen wie beim bloßen Accompagnement kann und muß man nicht allein unter gewissen Verhältnissen davon abgehen, sondern es hat hier auch der Geschmack, das subjective Gefühl des Sängers oder Spielers und die Art des Ausdrucks wohl einen wesentlichen Einfluß auf den mehr oder minder schwachen Vortrag. a.

Piano, bei den Franzosen die kurze Benennung des Instruments Pianoforte.

Pianoforte, s. **Fortepiano**. Jede Benennung, diese oder jene, ist richtig.

Piano forte, abgekürzt p. f. oder gewöhnlicher auch pf., zeigt an, daß die unmittelbar auf die schwach intonirte Note folgende Note wieder mit starkem Tone vorgetragen werden soll. a.

Pianoforte-Guitarre, s. **Guitarre**.

Piantanida, Giovanni, geboren zu Florenz um 1705, kam um 1734 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Petersburg, und erregte daselbst durch sein ausgezeichnetes Violinspiel allgemeine Bewunderung. Im Winter 1737—1738 war er in Hamburg und gab wöchentlich ein stark besuchtes Concert. Dann ging er nach Holland; von da nach England, Frankreich und endlich wieder zurück in sein Vaterland. 1770 traf ihn Burney in Bologna, u. ward noch von dem Spiele des nun bereits 60 Jahre alten Virtuosen hingerissen. Burney erklärte ihn damals für den ersten Geiger Italiens, der durch sein plumpes und unbeholfenes Aeußere zwar abstoße, aber durch seine Kunst Alles bezaubere. Als Componist war P. im Ganzen wenig thätig. Gegen ein Dutzend Violintrio's und ohngefähr eben so viele Concerte für Violine mögen Alles seyn, was er geschrieben hat. Einige Doppelconcerte von diesen besaß die Handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig unter ihrer Manuscripten-Sammlung. P. starb zu Bologna um 1780. — Seine **Frau**, die gewöhnlich nur **la Pasterla** genannt wurde, war Sängerin, und ließ sich in den Concerten ihres Gatten auf den mit diesem gemachten Reisen zum öftern mit großem Beifalle hören. — Sein **Sohn**, geboren zu Bologna 1768 und von ihm auch gebildet, in der Composition jedoch auch ein Schüler von P. Mattei, ward später Professor und Lehrer der Composition am Conservatorium zu Mailand, wo er auch erst vor einem Paar Jahren (1835 oder 1836) starb, mehrere Instrumentalsachen hinterlassend, die seinen Ruf als Componist begründet hatten. — Ein **Sohn** von diesem Mailänder Componisten ist Theatersänger (Tenor), aber von nicht großer Bedeutendheit, und reist jetzt in Italien. Im Jahre 1836 war er an dem Theater zu Reggio angestellt, und wahrscheinlich hält er sich auch in diesem Augenblicke (Sommer 1837) noch dort auf.

Piazza, 1) Giovanni Battista, ein Instrumental-Componist des 17ten Jahrhunderts, blühete besonders um die Mitte desselben, und schrieb namentlich viele Ballette, die ihm einen Namen machten, auch Ciaconen, Passacaillen, Correnten, Canzonen und Canzonetten u. s. w., u. meist zwar für eine Violine mit Begleitung. Mehrere von seinen gedruckten Werken sind noch jetzt vorhanden. — 2) D. Leandro P., berühmter Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, ein Zögling der Römischen Schule, von Segni gebürtig, ward im Jahre 1775 als Sänger in die Päbstliche Capelle zu Rom aufgenommen, und hier unter anderen führt man denn auch noch jetzt 2 8stimmige Psalmen von seiner Composition, **Dixit** und **Beatus vir**, mit besonderer Wirkung auf. h.

Picchianti, Luigi, Guitarre-Virtuos und Componist, lebt jetzt zu Florenz, und schrieb unter Anderem ein wohlgelungenes Trio für Flöte Clarinette und Fagott; Fantasie für Guitarre, Flöte und Violine; eine Reihe Uebungsstücke für Guitarre; Präludien und Capricen für dieselbe; eine große Serenade für dieselbe; drei Parthien Variationen für dieselbe; italienische Nationallieder mit Begleitung der G., u. dergl. m. Aus seinem Leben haben wir Nichts in Erfahrung bringen können, außer daß er schon viele und bedeutende Reisen machte, vor einigen Jahren selbst nach Frankreich, und 1823 oder 1824 nach Deutschland. Seine Fertigkeit auf der Guitarre soll außerordentlich seyn, und sein Spiel überhaupt Alles leisten, was nur von dem Instrumente gefordert und erwartet werden kann.

Piccinelli, Signora, mit dem Beinamen in Italien la Francesina, weil sie eine Französin von Geburt gewesen seyn soll, was sie selbst jedoch nie bestimmt zugab, glänzte als Sängerin ohngefähr in der Zeit von 1760 bis 1780. Um 1770 war sie erste Sängerin an dem Operntheater zu Mailand. Große Reisen, die sie machte, hauptsächlich in Italien, verbreiteten mit ihrer Kunst auch ihren Ruf. Allgemein galt sie in jener angemerkten Zeit für eine der ersten Sängerinnen Italiens. Gleichwohl hat sich aus ihrer Lebensgeschichte Wenig oder gar Nichts aufbehalten, was uns Stoff zu ausführlicheren Nachrichten über sie geben könnte.

Piccini, Nicolo, geb. zu Bari im Königreiche Neapel 1728, wurde von seinem Vater, einem Musiker, zum geistlichen Stande bestimmt. Mit ganzer Seele jedoch hing der Knabe einzig und allein an Musik; wo er eines Instruments habhaft werden konnte, übte er sich heimlich stundenlang darauf. Besonders war es das Clavier, welches er liebte, und er erwarb sich ohne alle Anleitung eine für sein Alter und solche Umstände in der That bewundernswerthe Fertigkeit darauf. Einst führte ihn der Vater wegen seines künftigen Standes zum Bischof von Bari. Der Vater hatte Zutritt zum Bischof, der Knabe aber mußte eine Zeitlang im Vorzimmer allein bleiben. Hier stand ein Flügel, Nicolo macht ihn in der Freude seines Herzens auf und spielt, ja singt endlich auch. Der Bischof, der es hört, bewundert die Richtigkeit seines Gesanges und sein herrliches Accompagnement, beredet den Vater sogleich, von der Absicht, den Knaben dem geistlichen Stande zu widmen, abzustehen u. ihn Tonkünstler werden zu lassen; rathet ihm zu dem Ende zugleich auch, den muntern, talentvollen Nicolo in das Conservatorium S. Onofrio zu Neapel zu schicken, dem der große Leo damals vorstand. Man kann sich denken, daß die bischöfliche Fürsprache ein großes Gewicht bei dem, selbst erstaunten Vater hatte: 14 Jahre alt trat Nicolo (1742) in jenes Conservatorium und ward hier als Neuling einem untergeordneten Lehrer übergeben, dessen trockener und geistloser Unterricht aber den Knaben zu dem Entschluß brachte, für sich allein und nach seiner

eigenen Ansicht zu arbeiten. So componirte er ohne alle Regel und Anweisung Psalmen, Motetten, Opernarien und endlich eine ganze Messe. Leo hörte endlich davon und ließ sich die Partitur von letzterer bringen. Nachdem er dieselbe durchgesehen hatte, gab er Befehl, die Messe zu probiren und aufzuführen. Umsonst bat P., ihm diese Beschämung zu ersparen: ja er mußte selbst die Aufführung dirigiren. Der Erfolg war ganz gegen seine Erwartung: alle Zuhörer brachen in die größten Lobeserhebungen aus, nur Leo schwieg, um am Schlusse durch eine ernste Rüge ihn desto wirksamer dafür zu strafen, daß er seine ausgezeichneten Talente den Launen einer ungeregelten Fantasie habe überlassen wollen. P. faßte Muth und erzählte Leo offen, wie und warum er sich dem Unterrichte des ihm zugewiesenen Lehrers entzogen habe. Leo ward sanfter hiernach, umarmte und küßte ihn, und gab nunmehr ihm alle Vormittag selbst Unterricht in der Composition. Nach Leo's Tode ward bekanntlich Durante Vorsteher jenes Conservatoriums. Auch dieses Meisters Liebe erwarb sich P. bald durch sein eminentes Talent und sein vorzüglich gutes Betragen. 1754, nachdem er 12 Jahre lang den Studien obgelegen hatte, verließ er das Conservatorium, ausgestattet mit allen Kenntnissen in der Musik, und einem Feuer, einer Gluth der Fantasie und einer Regsamkeit im äußern Wirken, daß er ungeduldig kaum eine Gelegenheit abwarten konnte, seine starken Kräfte zu verwenden. Der Prinz von Vintimille empfahl ihn dem Director des Theaters der Florentiner. Er schrieb für denselben die Oper „le donne dispettose". Sie ward mit großem Beifalle aufgenommen, u. nun componirte er im nächsten Jahre schon „le gelosie", und dann „il curioso del proprio danno". Letztere Oper wurde, was bis dahin kaum einer Oper auf einem Neapolitanischen Theater geschehen, 4 Jahre lang hinter einander zum öftern aufgeführt. Das brachte seinem Namen einen schönen und weithin hallenden Klang. Aber immer mehr auch entwickelte sich sein Genie und erhob sich endlich in der „Zenobia", welche er 1756 für das Theater S. Carlo schrieb, zur ernsten Gattung. Sein Ruf drang nach Rom. 1758 ward er dahin beschieden, um die Oper „Alessandro nell' Indie" zu componiren. 1760 erschien seine berühmte Oper „Cecchina" oder „la buona figliuola", welche in Rom und nach und nach auf allen Theatern Italiens, ja man möchte sagen bis in alle Winkel Europa's, denn sie ward selbst in Constantinopel und Petersburg gegeben, einen unerhörten Beifall erhielt, auch auf deutschen Bühnen mit einer deutschen Uebersetzung des Textes gegeben wurde. Den glänzendsten Beifall in der ernsten Gattung erlangte er im darauf folgenden Jahre durch seine „Olimpiade". Drei große Meister waren ihm in der Composition dieser Oper vorangegangen, Pergolesi, Galuppi und Jomelli: er errang den vollständigsten Sieg über ihr Talent. Merkwürdig ist diese Oper auch durch manche Neuerung in der musikalischen Stylisation. Das Duett z. B. erscheint hier zuerst frei von Pedantismus und Scholastik, und zwar in der musikalischen Form, die man bis zur Stunde für dasselbe beibehalten hat. Mit ihr, dieser „Olimpiade", war P. damals der gepriesenste u. bewundertste Componist Italiens. 15 Jahre fuhr er so fort, für Neapel und Rom zu arbeiten, und war in beiden Städten unveränderlich der Liebling des Publikums. Nennen wir nur einige der vielen Opern, die er in diesem Zeitraume fertig brachte, u. zwar zuerst die komischen: „la buona figliuola maritata", „la Schiava", „le Contadine bizarre", „il Barone di torre forte", „l'Astrologa", „il nuovo Orlando", „le Vicende della Sorte", „il mondo della luna", „il cavaliere per amore", „la Villeggiatura", „la Pescatrice overo l'Erede riconosciuta", „Gelosia per Gelosia", „la Francese malghera", „la

donna di Spirito", „le Donne vendicate", „la feinte Jardiniere", „gli amanti mascherati", „il Stravagante", „l'amor senza malizia", „il finto Pazzo", „il Don Quisciotte", „l'incognita persequitata", „la Molinarella", „l'Ignorante astuto", „la Corzara", „i Sposi persequitati", „i Napoletani in America", „il Vagabondo fortunato", „le quatre Nazioni", „le Gemelle", „il Sordo", „l'Americano ingentilito"; dann die ernsten: „il Cajo Mario", „il Demofoonte", „il gran Cid", „il re pastore", „il Demetrio", „l'Antigono", „la Didone", „l'Ipermenestra", „Artaserse" (zum zweiten Male), „il Catone" und „Alessandro nell' Indie" (auch zum zweiten Male). Sie sind nur ein geringer Theil von den 130 Opern, welche P. bis dahin in der ganzen Zeit seines künstlerischen Lebens vollendet und zur Aufführung gebracht haben soll, und mit denen er außer den Theatern zu Rom und Neapel noch die zu Turin, Reggio, Modena, Bologna und Venedig fortwährend versah. Nun aber trat ihm auf einmal Anfossi als Nebenbuhler entgegen, und in Rom fiel ihm eine Oper durch. Dieser ganz unerwartete Schrecken wirkte so heftig auf ihn, daß er schnell nach Neapel abreiste und daselbst krank ankam. Von einer schweren Krankheit genesen, beschloß er, fortan nur den Theatern zu Neapel sich ganz zu widmen. Seine nächste Arbeit war die komische Oper „i Viaggiatori", die 1775 mit immer neuem u. wo möglich größerem Beifall wieder gehört wurde. Um dieselbe Zeit mußte der gute Genius der französischen Musik den Neid der Madame du Barry darüber erwecken, daß die Dauphine den Ritter Gluck nach Paris gerufen hatte. Auch sie wollte nun etwas Großes für die Musik thun und bewirkte, daß an Piccini Anträge von Paris aus ergingen, die zwar durch Ludwig's XV. Tod unterbrochen, von Seiten Ludwig's XVI. aber bald erneuert wurden. P., der damals in seiner Vaterstadt das größte Ansehn genoß und bereits, außer unzähligen einzelnen Musikstücken, Oratorien, Cantaten, Kirchenmusiken ꝛc., allein nun 133 Opern componirt hatte, folgte unter sehr vortheilhaften Bedingungen dem Rufe, und kam 1776 mit seiner Gattin (er hatte sich 1756 mit der Sängerin Vincenza Sibilla vermählt) und seinem ältesten Sohne (s. unten) in Paris an. Bei seiner völligen Unbekanntschaft mit der französischen Sprache übernahm es Marmontel, ihn darin zu unterrichten. Unter Anleitung desselben gelang es ihm, in Jahresfrist die Composition des „Roland" von Quinault zu Stande zu bringen. Aber neue Widerwärtigkeiten drohten ihm jetzt, gleich mit Beginn seiner neuen Wirksamkeit: Gluck und dessen zahlreiche Anhänger waren ihm entgegen; der „Roland" war von ihnen schon im Voraus verurtheilt, und sein Fall schien unvermeidlich. Piccini selbst war ganz darauf gefaßt. Desto größer war seine Ueberraschung, als die Aufführung der Oper den glänzendsten Erfolg hatte: nicht weniger als 75 Male hinter einander ward sie wiederholt, u. verschaffte P. eine Pension von jährlichen 6000 Livrs. vom Theater. Daneben kam er dadurch sogleich bei Hofe in Gnade. Die Königin selbst nahm bei ihm noch Unterricht, den er in regelmäßigen Stunden wöchentlich ertheilen mußte. Ueber das Verhältniß zwischen den beiden Männern Gluck und Piccini, von denen Jeder in seiner Art groß war, findet man Näheres in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung Jahrgang 2. Nr. 25. Man weiß, daß Beide sich versöhnten, allein so aufrichtig sie selbst auch dabei verfahren mochten, so dauerte zwischen ihren Anhängern, die sich Gluckisten und Picciniſten nannten, die Fehde doch noch immer fort. Ein Hauptschlag oder besser Gewaltstreich sollte den Sieg entscheiden. Man lese hier die betreffende Stelle in dem Art. Gluck; zufügen aber müssen wir, daß man absichtlich, um P. mit Gluck in eine für ihn nachtheilige Parallele zu stellen, jenem den gleichen Gegenstand, „Iphigenie in Tauris", in einem

schlechteren Gedichte übertrug. Gluck war unschuldig dabei; er so wenig als P. wußte etwas von diesem Umstande. P's Arbeit mußte auch zuerst erscheinen und verschwinden, und dann kam Gluck's Musik. Ihr Sieg war um so leichter über jenen, gleich von vorn herein im Grunde Entwaffneten. Indeß verließ Gluck bald darauf Paris, und P. behauptete nun allein das Feld. Da aber erschien Sacchini, und neue Rivalitäten entstanden, mit weit geringeren Verlegenheiten jedoch, als die früheren, in welche er mit Gluck sich gestellt hatte; zumal da er mit Gluck's Tode in Wien auch dessen Anhänger in Paris zu seiner Fahne herüberzog. Alles trauete ihm noch einen innern Groll gegen Gluck zu; kaum aber war die Nachricht von dessen Tode nach Paris gekommen, so eröffnete er eine Subscription zur Stiftung eines jährlichen großen Concerts auf Gluck's Todestag, in welchem keine andere als Gluck'sche Musik aufgeführt werden sollte, und unter der Bedingung zwar, daß an diesem Tage auch keine andere als eine Gluck'sche Oper gegeben werden sollte. Mochten ihn seine Gegner nun auch noch nicht so augenblicklich einen großen Tondichter nennen, so nannten sie ihn laut doch einen großen Mann, und an die Verehrung seines Charakters knüpfte sich bald auch die seiner Kunst. Sein „Atys" (1783) und seine „Dido", die nächstfolgenden Opern, galten allgemein für Meisterwerke. Ihnen folgten nach: „Adele du Ponthieu", „Le faux Lord ', „Penelope", „Diane et Endymion", „Le Dormeur eveille", „Lucette", „Le Mensonge officieux", „Phaon" und „Clytemnestre". Dabei stand er von 1782 an einer öffentlichen Singschule vor. Er hatte ein festes Einkommen von jährlichen 11000 Livrs.; durch ein 16jähriges glückliches Wirken für das französische Theater war er der ganzen Nation ein künstlerisches Bedürfniß geworden, der Liebling der gesammten musikalischen Welt; in Paris selbst stand er an der Spitze von gegen 8000 Musikern, die alle mehr oder minder von seinem Genius abhingen; Familien-Verbindungen allerlei Art hatten ihn in mehr als einer Beziehung bereits fest eingebürgert in Frankreich; die Familie, deren einziger Ernährer er war, umfaßte nicht weniger als 22 Personen; — gleichwohl ward auch er ein Opfer der Revolution. Ohne zu wissen, wovon im Augenblicke die nöthigen Bedürfnisse befriedigen, und wo eine bleibende Stätte zu finden, mußte er am 13ten Juli 1791 mit Frau und Kindern Paris und Frankreich verlassen. Zuerst wandte er sich nach seiner Vaterstadt, u. vertrauend auf seinen guten Genius dann nach Neapel. Am 5ten September genannten Jahrs kam er hier an, und der König nahm ihn auf die ehrenvollste Weise wieder auf, übertrug ihm sogleich auch die Composition mehrerer Werke, u. sicherte ihm zudem noch einen jährlichen Gehalt von 600 Dukaten zu. So fand er in der Zeit der Noth da wieder Hülfe und Unterstützung, wo er, in Zeiten des Glücks, treulos seine Dienste verlassen hatte. Man gab den „Alessandro" wieder auf dem großen Theater S. Carlo und mit demselben Beifalle wie früher. Für die Fasten 1792 setzte er das Oratorium „Jonathan" in drei Acten, und für das Theater die komische Oper „la Serva onorata". Beide erhielten den glänzendsten Beifall, und die Gnade des Königs stieg, bis eine neue Unvorsichtigkeit seiner Seits die höchst glückliche Lage auf einmal wieder änderte. Seine Tochter verheirathete sich an einen französischen Kaufmann in Neapel; nur Franzosen ladete er zu dieser Hochzeit. Hatte er dadurch schon den Verdacht revolutionärer Gesinnungen auf sich gezogen, so ward derselbe durch mancherlei Lieder und Gesänge, die bei der Hochzeit selbst in seinem Hause ertönten, noch mehr bestätigt. Er fiel in Ungnade beim König, und Verfolgungen jeglicher Art machten ihm jede Stunde seines ferneren Lebens in Neapel zum Zeugen neuen Verdrusses und neuer Qual.

Seine große Oper „Ercole“ ward ausgepfiffen. Einen empfindlicheren Stoß hätte man seinem Herzen und seiner künstlerischen Eitelkeit, die er in keinem unbedeutenden Grade besaß, nicht versetzen können. Aber nicht genug: als Musikmeister des Concerts der Noblesse von Neapel schrieb er noch eine Cantate auf die Vermählungsfeier des Erbprinzen; statt ihrer indessen ward die Arbeit eines weit jüngeren und von P. früher unterrichteten Musikers aufgeführt. Der Prinz August von England, der sich damals in Neapel aufhielt, war die einzige Person von Bedeutung und Einfluß, die ihm noch wohlwollte; aber derselbe vermochte doch auch nichts Ersprießliches für die Besserung seiner Lage zu thun. Für einen Jacobiner gehalten war er verhaßt überall, und diese traurige Lage dauerte fort, bis der berühmte Sänger David ihn nach Venedig einlud und ihm hier Beschäftigung auswirkte. Er schrieb für das dasige Theater „Griselda“ und „Servo padrone“. Erstere Oper machte mehr Glück als die zweite. Nach 9monatlicher Abwesenheit, in der sich sein Gemüth wieder etwas erheitert hatte, wieder nach Neapel zurückgekehrt, erhielt er sogleich durch den Minister Acton Hausarrest. Seine Lage damals muß, zumal wenn man ihre schnelle, ja fast urplötzliche Folge auf jene Tage des Glanzes und Glücks bedenkt, im wahren Sinne des Worts höchst traurig gewesen seyn. Der Freiheit beraubt, bewohnte er mit seiner ganzen Familie ein einziges Zimmer über 4 Treppen. Und dennoch verließ ihn auch in diesen kummervollen Zeiten die Lust zum componiren nicht; aber nicht Opern, sondern eine Menge von Sav. Mattei übersetzter Psalmen schrieb er für Kirchen und Klöster. Die besten davon erhielt der Prinz August von England. Sie verschafften ihm 1794 den Titel eines Capellmeisters an der Spanischen Kirche zu Rom mit der Bedingung, bisweilen Compositionen von sich dieser Kirche zuzuschicken. Auch erhielt er vom König die frühere Pension wieder. Vier Jahre lebte er in dieser Gefangenschaft, als der französische Gesandte in Neapel (Garat), der sich seiner anzunehmen für verpflichtet hielt, ihm unter dem Vorwande einer neuen Anstellung in Venedig, das mittlerweile kaiserliche Besitzung geworden war, einen Freipaß verschaffte, insgeheim ihm aber rieth, damit nach Paris zu gehen. Er that es, und kam im November 1798 in Paris an. Die glänzende Aufnahme, die er fand, schien ihm eine glückliche Zukunft zu versprechen. Gerade am Tage vor der feierlichen Preisvertheilung im Conservatorium traf er in Paris ein; sein Erscheinen bei dieser Handlung im großen Opernhause war ein wahrer Triumph seines innern künstlerischen Genius über sein qualenvolles äußeres Geschick. Er mischte sich anfänglich unter die Inspectoren des Instituts; kaum aber erkannte ihn Sarette, so stellte derselbe ihn vor, u. ein lautes und oft wiederholtes „Vive Piccini“ von Seiten der Schüler und der anwesenden gesammten Volksmenge begrüßte den unglücklichen, als Künstler so großen Mann. Der Anfang des Concerts verschob sich um dieses Vorgangs willen um mehr denn eine halbe Stunde. Millin hat in dem damals von ihm herausgegebenen Journal encyclopedique diese rührende Scene ausführlich beschrieben. Mittel zum Leben wurden P. aber damit noch nicht. Als seine Gattin und seine Töchter bald darauf ebenfalls nach Paris kamen, hatte seine Noth den höchsten Grad erreicht. Concerte, welche er in seiner armseligen Wohnung gab, und in denen er den Gesang seiner Frau mit zitternden Händen auf dem Clavier begleitete, die Herausgabe einer Sammlung seiner Opern-Arien im Clavierauszuge unter dem Titel „Journal de Chant et de Fortepiano“ warfen nicht so Viel ab, daß er sich hätte gegen Hunger und Kälte schützen können. Er wandte sich an Napoleon, erhielt von demselben auch die freundlichste Zusicherung von Sorge für ihn und den

Auftrag, einen neuen Marsch für die Garde zu componiren, für welchen dem Schreiben zugleich 25 Louisd'or beigelegt waren; man wollte eine sechste Inspectorstelle am Conservatorium mit dem Gehalte von 5000 Frcs. jährlich für ihn errichten; allein die Genehmigung dazu von Seiten des Senats kam zu spät; P. war schon, ein Opfer des Kummers und Verdrusses, in eine schwere Krankheit verfallen, von der er nie wieder ganz hergestellt werden sollte. Er konnte die Stelle vor der Hand nicht annehmen, sondern zog, um möglicher Weise seine Kräfte noch einmal zu sammeln, nach Passy, starb aber hier schon am 7ten Mai 1800, im 72sten Jahre seines thätigen u. schicksalsreichen Lebens. Monsigny erhielt nun die Stelle mit der Bedingung, die Hälfte des Gehalts an P's Wittwe abzutreten, der überdies eine freie Wohnung angewiesen ward, in welcher sie jungen Schülerinnen des Conservatoriums Unterricht im Gesange ertheilte. Bei seinem Tode hinterließ P. 4 Töchter und 2 Söhne, von welchen letzteren nur einer (Ludwig, s. den folgend. Art.) sich in der Musik hervorgethan hat. Neveu, ein Freund und Schüler P's, ein Dilettant, ließ ihm auf dem Kirchhofe zu Passy, wo er begraben wurde, ein Denkmal in einer einfachen schwarzen Marmorplatte legen, mit der Inschrift:

Ici repose
NICOLAS PICCINI,
Maitre de Chapelle Napolitain:
célèbre en Italie,
en France,
en Europe:
chèr aux arts et á l'amitié:
né à Bari dans l'Etat de Naples, en 1728,
mort à Passy le 17. Floreal etc.

Piccini's Hauptverdienste, die schon oft falsch beurtheilt und in einer gut gemeinten und theilnahmsvollen Liebe zu ihm auch wohl überschätzt wurden, bestehen, neben jener oben bereits erwähnten Umgestaltung des Duo, zunächst vornehmlich in einer größeren Ausführung, Entwickelung u. einem reicheren Wechsel von Stimmen-Behandlung, welche er in die Finale's der Oper brachte, u. worin man ebenfalls bis zur Stunde ihm gefolgt ist; dann zeigte er auch in Bearbeitung der Arien einen neuen Weg, indem er es zuerst versuchte, denselben eine Rondo-artige Form zu geben. Als Tonsetzer für sich charakterisirt ihn vor Allem ein großer Reichthum an Erfindung; eine kluge Benutzung und seltene Reinigkeit der harmonischen Mittel; Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks und der Zeichnung der Charaktere; ein einsichtsvoller Gebrauch des Orchesters (überall erscheint bei ihm das Quartett als Fundament aller instrumentalischen Begleitung, die übrigen Instrumente sind nur Lichtpunkte in dem schon fertigen Gemälde); ein fließender, oft himmlisch süßer Gesang; und endlich eine meisterhafte, natürliche, nie gezwungene und doch stets reiche und mannigfaltige Modulation. Hiller urtheilte über ihn wörtlich also: „nicht so simpel melodisch als Pergolese, weniger komisch als Galuppi und Cocchi, scheint P. mehr für das Naive und Zärtliche gemacht zu seyn". In Wahrheit interessant ist es, ihn selbst über seine Kunst reden zu hören. Ginguene theilt vieles dieser Art Hiehergehörige in seiner Notice sur la vie de Piccini (Paris 1801) mit. „Das, was man bei der Composition in die Harmonie zu legen hat — heißt es daselbst unter Anderem aus P's Munde —, ist leicht erlernt. Das hingegen, was in der Wissenschaft der Harmonie schwer begriffen werden kann, ist auch dasjenige, was in der Composition vermieden werden muß." Wie er sich

eben hier ferner auch über die Modulation ausspricht, mag man in diesem Artikel nachlesen. Ueber seinen Aufenthalt in Paris findet man auch ausführliche u. interessante Nachrichten in Marmontel's Memoiren, wo zugleich eine kräftige Schilderung seiner Verdienste und seines Werths als Opern-Componist gegeben worden ist. Von denjenigen seiner Opern, welche in Deutschland gegeben worden sind, heben wir hier zum Schluß besonders hervor: „das gute Mädchen", „die Sklavin u. der großmüthige Seefahrer", „die Nacht", „das Fischermädchen", „der eifersüchtige Mann" und „Dido". In seinem Aeußern hatte P. wenig Empfehlendes. Alles, was den Italiener in der Regel sogleich erkenntlich macht, ein munteres, freundliches Aussehn, hell blitzende und unruhige Augen ꝛc., schien ihm ganz zu fehlen. Klein von Statur war er sehr ernst und zurückhaltend, sehr höflich, aber doch immer kalt; erst wenn er den Mann seines Herzens gefunden hatte, konnte er und dann aber auch in so hohem Grade liebenswürdig seyn und werden, daß, wer ihn nie in diesem Falle gesehen hatte, ganz irre werden mußte mit seinem Charakter. In Beziehung auf sein künstlerisches Wirken durchlebte ihn ein hoher Grad von Eitelkeit, die er in ihren äußeren Merkmalen vor der Welt zwar zu unterdrücken verstand, deren Verletzungen aber desto tiefer auch in sein Inneres drangen, und sein ganzes Nervensystem so sehr zu erschüttern vermochten, daß er wochenlang krank darüber darnieder lag. Uebrigens ging dieser Zug seines Charakters nicht so weit, daß er dabei die Verdienste anderer tüchtiger Meister übersehen hätte; vielmehr behielt derselbe immer noch etwas von jener Art, die im Grunde jedes wahrhaft großen Künstlers Gemüth erregt und wahrlich auch erregen muß. Von seinen Kirchensachen ist besonders ein Stabat mater, das er als Motette setzte, weltbekannt geworden.

Piccini, Ludovico, zweiter Sohn und Schüler des vorhergehenden, aber als Tonkünstler bei Weitem minder bedeutend als der Vater, ward geboren zu Neapel 1762. Unter den Instrumenten liebte er, gleich dem Vater, von Jugend auf besonders das Clavier. Er brachte es zu einer bedeutenden Fertigkeit darauf. Auch in der Composition versuchte er sich zuerst mit Sachen für das Clavier: er schrieb namentlich mehrere Sonaten, von denen bereits 1782 einige gedruckt erschienen. 1784 vollendete er seine erste Oper: „les amours de Cherubin". Ohne des Vaters großen Reichthum an wahrhaft musikalischen Gedanken und ohne dessen Gewandtheit im zart-süßen Ausdrucke zu besitzen, bewies er auch gleich in dieser Oper, daß er des eigentlich komischen Elements entbehre, dessen Mangel man selbst dem großen Vater vorzuwerfen nicht selten sich getrauen durfte. Indeß gefiel das Werk im Allgemeinen, schon um seines Vaters willen, und Piccini der Sohn fing an, einigen Ruf zu bekommen. Als die französische Revolution den Vater aus Paris verjagte, ging er zwar erst mit zurück nach Neapel, nachher aber sogleich auf Reisen, auf denen er sein Glück als Virtuos wie als Componist versuchte. 1794 erhielt er einen Ruf als Gesangslehrer nach Stockholm. Noch 1802 war er dort, nebenher stets beschäftigt mit Composition, namentlich von Operetten, die vom Theater Feydeau in Paris bestellt wurden. Nennen wir nur einige davon: „La Pension de jeunes Demoiselles", „Souzette et Colinet", „Lui-meme" und „der verstellte Lord" (wie diese Oper in Deutschland hieß, wo sie öfter fast als in Frankreich gegeben ward). Gegen 1810 scheint er wieder nach Paris zurückgekehrt zu seyn, und später besuchte er endlich auch sein Vaterland, Italien, wieder. Wie gesagt — hat er des Vaters Größe und geistige Tiefe nie erreicht. Seine eigentliche Glanzperiode fällt in das letzte Decennium des vorigen und in das erste des jetzigen Jahr-

hunderts; aber auch damals zählten Kundige ihn zu keiner höhern als der Classe der Mode-Componisten. Seine Melodien sind gefällig, auch seine Harmonien, und im Ganzen rein, aber durchgehends geistig leer, ohne Fähigkeit, einen nachhaltigen Eindruck auf die Hörer zu bewirken.

Piccinini, Alessandro, ein italienischer Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, blühete vorzüglich in den 70- und 80er Jahren desselben, u. war aus Bologna gebürtig. Im Jahre 1594 befand er sich in Diensten des Herzogs von Ferrara. Es erschien damals ein Tabulaturenwerk von ihm, aus welchem namentlich die Beschreibung der Theorbe und Pandore interessant ist. Auch behauptet er in eben diesem Werke, daß er der Erfinder der Archiluth oder Arciliuto sey, d. i. Erzlaute, der älteste Name der Theorbe. Die Wahrheit dieser Behauptung muß nun freilich noch dahingestellt bleiben.

Piccioli, Giacomo Antonio, ein Geistlicher u. großer Contrapunktist gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, aus Corbario gebürtig, war ein Schüler von dem einst so sehr berühmten Constantio Porta, und hat namentlich viele Kirchensachen in Musik gesetzt und durch den Druck veröffentlicht, z. B. 5stimmige Litaneyen de b. V., italienische Tricinien ꝛc. Auch in G. Bonajuncta's Messenwerke (1588) findet man eine 5stimmige Messe von ihm: Voce mea etc., worin das Benedictus einen 4stimmigen Canon bildet, dessen 2 Stimmen motu recto (in gerader Bewegung), die andern beiden aber motu contrario (in der Gegenbewegung) durchgeführt sind. N.

Piccolo (ital.) — klein; daher Flauto piccolo — eine kleine Flöte, Violino piccolo — eine kleine Violine. Die Flauto piccolo (deutsch auch wohl kurz: Pickelflöte) ist die unter Flöte bereits beschriebene Octavflöte.

Pichl, Wenzel, geboren 1743 zu Bechin in Böhmen, bildete sich bei Dittersdorf, und später in Italien unter Nardini's Anleitung zu einem der vorzüglichsten Violinspieler damaliger Zeit. Sein erster Meister gewann ihn so lieb, daß er den kaum 17jährigen Jüngling in die seiner Leitung anvertraute Capelle des Bischofs von Großwardein in Ungarn aufnahm. 1790 war P. Orchesterdirector zu Monza, trat aber das nächste Jahr in die Dienste des Erzherzogs Ferdinand, Generalgouverneurs von Mailand, welchem er 1797 als Cammer-Capellmeister nach Wien folgte, woselbst er im Januar 1805, 63 Jahre alt, nachdem er noch eine zur Feier der Eroberung von Mantua componirte Messe unter großem Beifalle zu Gehör gebracht hatte, sein thätiges, ausschließlich der Kunst geweihetes Leben beschloß. Die sämmtlichen Compositionen, sowohl gedruckt als handschriftlich, bestehen in vielen Sinfonien, Violin- u. Violoncell-Concerten, Quintetten, Quartetten, Trio's, Duetten, Variationen, Capricen, Fugen, Clavierſonaten, Arietten, Concertant-Stücken für verschiedene Instrumente, mehreren Kirchenwerken u. v. A. 18.

In Großwardein unter Dittersdorf's Direction blieb P. bis zur Auflösung der dasigen Capelle. Er war Dittersdorf's treuester Freund. Durch dessen Vermittelung hatte er sich in Großwardein auch mit dem liebenswürdigen Fräulein von Samogy verheirathet. Pichl war ein schöner Mann. Nach Aufhebung jener Capelle ging er mit Dittersdorf zuerst nach Wien, und dann später erst nach Italien. Seine Quartette und Sinfonien haben keinen classischen Werth wie etwa die von Mozart, Haydn oder Beethoven; aber P. wollte auch nur gefällige Musik schreiben, und das hat er treulich gehalten. Seine Concerte wurden vor 20 Jahren noch gerne gehört. Am glücklichsten war er in der Composition von Kirchensachen; namentlich gehören seine Messen unter die besten ihrer Art. Und doch versuchte er sich in seinen späteren Jahren erst in diesem Style, in welchem er sich Brixi scheint

zum Muster genommen zu haben. Zu bewundern ist, daß P. nie Aufmunterung fand, in diesem ernsten Style mit mehr Fleiß zu arbeiten. d. Red.

Pickiren, s. Piquiren.

Picot, Eustache, einer der Vicecapellmeister Ludwig's XIII., und einst sowohl als Tonkünstler überhaupt wie als Componist insbesondere in Frankreich sehr geachtet, erhielt vom König die Abtei Chaulmoy und ein Canonicat an der heil. Capelle zu Paris, in welcher letzteren er 1642 eine Procession des heil. Sacraments stiftete, die jährlich an Ostern vor der Frühmesse gehalten werden sollte, und während welcher verschiedene Stücke seiner Composition gesungen werden mußten. Diese Stücke sind denn auch noch die einzigen Ueberbleibsel seiner Muse. Die Instrumente, für welche dieselben gesetzt sind, sind natürlich lauter Blasinstrumente, weil in der Königl. Capelle zu Paris damals keine anderen gebraucht werden durften, und zwar Serpent, Trompeten, Zinken und Posaunen. Erst Ludwig XIV. erlaubte oder vielmehr befahl den Gebrauch von Streichinstrumenten und namentlich der Violinen bei Aufführung der Motetten.

Pieltain, zwei Brüder, Engländer von Geburt. Der ältere war Virtuos auf der Violine und ein Schüler von Giarnovik. 1784 befand er sich unter den Mitgliedern des trefflichen Concerts von Lord Abington zu London. Vorher hatte er auch schon eine Reise nach Paris gemacht, und war dort um 1780 ein Paar Jahre Mitglied des Concerts spirit. gewesen. 1782 wurden in Paris 3 Violinconcerte mit 9stimmiger Orchesterbegleitung gedruckt. Nachgehends sind noch mehrere Concerte, auch Sonaten, Variationen und Quartette von ihm, und sämmtlich in Paris, erschienen. 1800 lebte er in Hamburg; dann machte er noch eine weitere Reise in Deutschland und Dänemark; und ging endlich wieder nach London zurück, wo er um 1812 gestorben zu seyn scheint. — Der jüngere war Virtuos auf dem Horne, aber nicht Componist. Die Reise nach Frankreich um 1780 machte er mit dem Bruder gemeinschaftlich. Auch in dem Concert des Lord Abington stand er zu gleicher Zeit mit diesem; allein nachgehends ist nichts Gewisses mehr von ihm in Deutschland bekannt geworden. Uebrigens wurden beide Künstler einst als außerordentliche Meister auf ihren Instrumenten geschätzt.

Pierson, s. Pearson.

Pieton, Loyset. Viele schreiben auch Pieton Loyset, und nehmen also umgekehrt Loyset für den Familiennamen; allein das ist falsch; dieser Contrapunktist, der um das Jahr 1500 lebte und zu den Nachahmern Josquin's und Ockenheims gehörte, hieß Pieton, und Loyset war sein Vorname. In Salblingers Concentus 4—8 voc. (Augsburg 1545) findet man noch Proben seiner Kunst; auch in einer 1542 zu Nürnberg gedruckten Sammlung Psalmen eine Composition von ihm über „Beati omnes etc." a 4 voc., aus welcher dann Forkel in seiner Geschichte Bd. 2 pag. 648 einen Satz mittheilt. Gafor zählt ihn unter die ausgezeichnetsten Contrapunktisten seiner Zeit.

Pietoso (ital.) — theilnehmend, liebreich, mitleidig, fromm; bezeichnet immer einen gebundenen, mehr langsamen, und höchst sorgfältig accentuirten Vortrag. Am häufigsten trifft man dieses Wort in Kirchenstücken, geistlichen Liedern ꝛc., die nicht gerade Choräle sind. a.

Pietragua, Gasparo, ein mailändischer Prior, blühete als Componist um 1620, und war Anfangs Organist an der Johanniskirche zu Monza, dann zu Canobio, wo er auch wegen seines Fleißes, im Christen-

thume zu unterrichten, zum Prior ernannt wurde. Von seinen Werken sind mehrere Kirchenconcerte, französische Canzonen, Messen, Magnificate, Litaneien, Vespern, Psalmen ꝛc., meist in größeren Sammlungen, zu Mailand gedruckt worden.

Pietro, ital. für Pedro (Don), s. Pedro.

Piffaro, s. Queerpfeife und auch Schweizerpfeife. Die Schreibart Biffaro oder Biffura ist falsch.

Piggot, Francis, zuerst Organist in der Königl. Capelle, dann an der Tempelkirche zu London, ward 1698 Baccalaureus der Musik zu Oxford und starb 1704. Die Stelle an der Tempelkirche erhielt er nach dem berühmten Orgelbauer-Streite zwischen Harris und Smith d. ä., weß Letzteren Arbeit bekanntlich von den Kirchenvorstehern vorgezogen wurde. Eins seiner Anthems wird jetzt noch in einigen englischen Kirchen benutzt. Sein Nachfolger im Organistendienste war sein Sohn, der aber auch schon 1726 starb, und den blinden Stanley zum Nachfolger erhielt.

Pikkiren, wie auch Einige schreiben, s. Piquiren.

Pilago, Carlo, aus Rovigo gebürtig, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Organist an der St. Markuskirche zu Venedig, gehörte zu den ausgezeichnetsten Orgelspielern und Componisten jener Zeit. In den Cose notabili della Venetia heißt es pag. 208 von ihm: Hebbe cosi stravagante il suono, che dicono Cromatico, che non hebbe chi lo sapesse imitare. Ein Werk Kirchenconcerte, das einzige von seinen Arbeiten noch übrige, erschien 1642 zu Venedig.

Pilotiden oder Pilotten, heißen auch die Abstrakten (s. d.) in der Orgel.

Pindar. Dieser kräftigste und erhabenste unter den alten griechischen Sängern hat auch in musikalischer Beziehung ein mehrfaches Interesse. In der 65sten Olympiade, also ungefähr 520 vor Christus, ward er in Böotien und zwar, wenn nicht in, so doch nahe bei Theben geboren. Sein Vater war ein Flötenspieler, und von diesem ward er denn Anfangs auch ganz für die Musik erzogen. Er lernte die Flöte und dann bei Hermione die Lyra, auf welcher letzteren besonders er eine große Meisterschaft erlangte. Da aber trat ein großer Dichtergeist herrschend in ihm hervor. Die schöne Korinna, die selbst eine ausgezeichnete Dichterin war und mehr als einmal im poetischen Wettkampfe mit ihrem Freunde den Preis davon trug, soll besonders zur Ausbildung dieses Talents beigetragen haben. Und nun vereinte sich Dichtkunst und Musik ganz in ihm. Er fertigte viele Oden für Musik, in denen er die öffentlichen Wettkämpfe der Griechen verherrlichte, und die nicht selten bei diesen auch abgesungen wurden. Sie waren und sind noch die musikalischesten Gesänge, welche wir aus der alten griechischen Barden- und Heldenzeit besitzen. Deshalb heißt es denn auch mit Recht in einem Epigramme der griechischen Anthologie von ihm:

Wie die knöcherne Peiffe den schmetternden Ruf der Drommete,
Also besiegt dein Lied jeglicher Laute Getön.

In seinen Gedichten ist auch oft von Musik die Rede. Aus seinem Leben weiß man Wenig oder gar Nichts mehr mit Gewißheit; selbst sein Todesjahr ist unbestimmt; nach Einigen starb er im 65sten Jahre seines Lebens, nach Anderen ward er 80, u. nach noch Anderen sogar 90 Jahre alt. Sein Ansehn war in den ältesten Zeiten so groß, daß selbst Alexander, so erbittert er sonst auch gegen die Thebaner war, bei der Zerstörung ihrer Stadt ausdrücklich die Schonung des

Hauses Pindars befahl; eben so auch die Spartaner, als sie siegend in die Stadt einzogen, dieses Haus vor jeder Last und Zerstörung schützten, und seine Mitbürger selbst bei seinen Lebzeiten noch ihm ein Denkmal setzten. Dr. Sch.

Pinelli, mit dem Zusatze de Gerardis, Giovanni Battista, stammte aus einer adeligen Familie, und ward 1545 zu Genua geboren. Als Componist zu seiner Zeit berühmt, erhielt er einen Ruf nach Prag, und von da 1581, nach Scandelli's Tode, als Capellmeister des Churfürsten August nach Dresden. Hier aber führte er sich so schlecht auf, daß er bald seines Dienstes wieder entlassen wurde und nach Prag zurückkehren mußte, wo er dann auch um 1590 gestorben zu seyn scheint. In Dresden namentlich componirte er mehrere treffliche Kirchensachen, wie 6 vierstimmige Messen, 8- bis 15stimmige Cantionen, Madrigalen; dann aber auch weltliche Lieder, und deutsche und italienische Gesänge, die der Mehrzahl nach gedruckt worden sind. Von den in Prag in seiner letzten Lebenszeit geschriebenen Sachen sind vornehmlich eine Menge 5stimmiger Musetten bekannt und daselbst auch gedruckt worden.

Pinelli, Giovanni Vincenzo, geboren zu Neapel 1535, und gestorben zu Padua, wo er die meiste Zeit seines Lebens zugebracht hatte, nach Einigen 1601, nach Anderen am 4ten August 1602, war als Gelehrter und zugleich Tonkünstler zu seiner Zeit berühmt durch ganz Europa. Seine musikalischen Kenntnisse hatte er sich unter Leitung des großen Philipp de Monte erworben. Daß er Etwas componirt hätte, ist nicht bekannt, aber zum Schiedsrichter in wichtigen musikalischen Streitigkeiten ward er zum Oftern gewählt, und das beweist hinlänglich, daß er ein anerkannter Meister und Gelehrter in der Kunst gewesen seyn muß. 5.

Pinheiro, Antonio, zuletzt Capellmeister an der Cathedralkirche zu Evora in Portugal, war geboren in der Provinz Alentejo, studirte die Musik unter seinem berühmten Landsmann Francisco Guerreiro, erhielt dann die Capellmeisterstelle zu Villa-Vicosa, und ward von da nach Evora berufen, wo er endlich am 19ten Juni 1617 starb, merkwürdig besonders als Componist durch ein mehrstimmiges, sehr kunstreich gesetztes Magnificat, das noch jetzt auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird.

Pinheiro, Fr. Joao, ein portugiesischer Ordensgeistlicher u. guter Componist des 17ten Jahrhunderts, war aus Thomar gebürtig. So berichtet Machado in seiner Bibl. Lus. T. II. pag. 721. Von seinen Werken liegen auf der Lissaboner Bibliothek noch ein 12stimmiges Regina coelorum, und ein 6stimmiges Afflictio una. 7.

Pinto, Thomas, dessen Andenken die Engländer noch jetzt als eines der größten Violinspieler feiern, war von Geburt eigentlich ein Italiener, was der Engländer freilich nie zugestehen will, weil P. auf englischem Boden und noch dazu in London selbst sein Daseyn erhalten habe. Es hat das allerdings seine Richtigkeit: P. ward in London geboren, aber von italienischen Eltern, die sich damals für eine Zeitlang nur in England aufhalten wollten, und erst später, durch das Aufsehn, welches des Sohnes außerordentliches musikalisches Talent so frühzeitig machte, bestimmt wurden, für länger und vielleicht für immer ihren Wohnsitz in London zu nehmen. Noch nicht 6 Jahre alt spielte P. ziemlich fertig Violine, u. ernstlichen Unterricht hatte er doch bis dahin noch keinen erhalten. Allgemein galt er für ein musikalisches Wunderkind, und Vornehme und Geringe suchten Gelegenheit, den genialen Knaben zu sehen, zu hören und zu bewundern. In seinem

15ten Jahre erhielt er bereits die Direction über ein bedeutendes Orchester. Durch diese und viele andere unzeitige Huldigungen seines Genie's aber ward sein Fleiß eingeschläfert und seiner ganzen Aeußerlichkeit eine Wendung gegeben, die von Nichts weniger als von einer vortheilhaften Rückwirkung auf seine künstlerische Thätigkeit seyn konnte. In dem eingebildeten Gefühle der Vollkommenheit sättigte sich sein jugendlicher Dünkel in allerlei Anmaßungen, die ihm manche Verdrießlichkeiten zuzogen, und ließ er das Instrument ruhen, so daß vielleicht der Enthusiasmus, den er früher, wunderbar schnell, mit seinem eminent fertigen und in der That auch ausdrucksvollen Spiele allgemein für sich erweckt hatte, eben so bald und leicht wieder aufgehört haben würde, hätte nicht der noch übrige edle Theil des ihm gleichsam angebornen Stolzes und seine künstlerische Eitelkeit von einer anderen Seite her gerade in dem Augenblicke noch eine wirksame Anregung erhalten, wo die Kraft selbst in ihm noch nicht geschwächt, nur ihre Anwendung gelähmt war. Giardini erschien nämlich 1750 in London, und das große Aufsehn, welches derselbe in ganz London mit seinem Spiel machte, die Begeisterung, mit welcher man an allen Orten von diesem Meister sprach und schrieb, war ihm unerträglich. In dem bittern, aber glücklichen Augenblicke tief gekränkter Eitelkeit beschloß er, Alles daran zu setzen, um wo möglich dem siegreichen Gegner die gewonnene Palme wieder zu entreißen; dies gelang ihm nun zwar nicht ganz; allein einen Ruf der Meisterschaft behauptete er doch bald wieder, und die neu entwickelte Thätigkeit gewann ein solch festes Vertrauen, daß er, nachdem Giardini von der Oper zurückgetreten war, die Direction derselben übernehmen und eine Zeitlang mit viel Glück fortführen konnte, bis er ein Engagement als erster Violinist am Drurylane-Theater erhielt. Mittlerweile hatte er sich auch mit der deutschen Sängerin Sybilla verheirathet. Diese starb jedoch bald, und er vermählte sich nun 1766 mit der damals in England sehr berühmten Sängerin Miß Brent, die eine Schülerin von Dr. Arne war und besonders auch in dessen, eigens für sie geschriebenen, Oper „Artaxerxes" große Triumphe feierte. Sie war als erste Sängerin am Drurylane-Theater angestellt. Gegen 1770 verließ P. mit seiner Gattin England und habilitirte sich an einem, aber unbekannt gebliebenen, Orte in Irland, wo er denn auch gegen 1780 gestorben seyn muß; Gerber behauptet 1773; widersprechen können wir dieser Angabe mit Bestimmtheit nicht, aber etwas zu früh scheint uns doch das Jahr. Burney spricht über diesen Pinto in seiner Geschichte Bd. IV. pag. 468 ff.

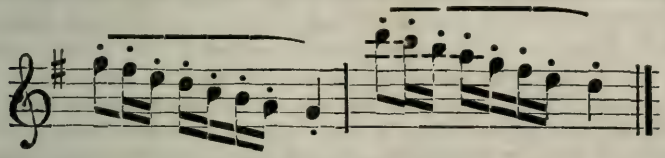
Pinto, genannt Saunders, wahrscheinlich ein Sohn des vorhergehenden, glänzte besonders in dem ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts als Violinist zu London, und war ein Schüler von dem großen Salomon, auch fertiger Clavierspieler. Mehr aber ist über ihn nicht bekannt. Der Sage nach starb er schon 1810 an Folgen übermäßiger Befriedigung der Sinnlichkeit.

Pinto (Vorname?), einer der vorzüglicheren Tenoristen Italiens, ward geboren 1813 und ist Mitglied der Päbstlichen Capelle zu Rom. Bei einem ganz vorzüglich schmeichelhaften Organe besitzt er eine vortreffliche Schule. Sievers hörte ihn 1823 zu Rom, und in seinen Berichten daher über den Zustand der Musik in Italien in der Zeitschrift „Cäcilia" ist er ganz voll von seinem Lobe. Sievers hat bekanntlich aber nicht viel Rühmliches aus Italien nach Deutschland geschrieben, und so dürfen wir annehmen, daß Pinto sicher ein ausgezeichneter Sänger ist. Nur in dem Vortrage des Recitativs soll er eine absolute Unkunde zeigen, dagegen im ariosen Vortrage unübertrefflich seyn.

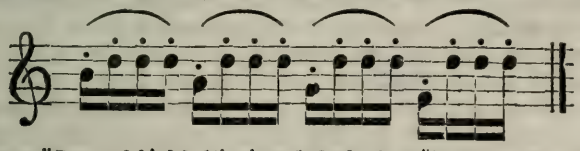
Piombo, Sebastiano dell', geboren zu Venedig 1485, war Anfangs Tonkünstler, und brachte es auf mehreren Instrumenten zu einer solchen Vollkommenheit, daß ihn seine Landsleute und Zeitgenossen als einen großen Meister in der Musik verehrten; dann aber ließ er diese Kunst auf einmal ganz liegen und widmete sich der Malerei, die ihm auch die einträgliche Stelle eines Frate del Piombo (päbstlichen Siegelbewahrers) vom Pabst Clemens VII. einbrachte. Er starb, nachdem er auch die Malerei längere Zeit schon nicht mehr getrieben hatte, im Jahre 1547, u. ward in der Kirche Madonna del Popolo begraben. —9.

Piombo's eigentlicher Familienname war Luciani; der Name Piombo spielt auf sein Amt als Päbstlicher Siegelbewahrer an, indem das an die Päbstl. Bullen gehängte Siegel, wenigstens damals, in Blei (piombo) abgedruckt zu werden pflegte. Der Malerkunst entsagte er später nur, weil jenes sein Amt ihn nöthigte, das geistliche Gewand anzulegen. d. Red.

Piquiren, auch Pickiren, kommt her von dem franz. piqué, u. bedeutet eigentlich so Viel wie staccato spielen, in der Musik aber insbesondere denjenigen Vortrag der Töne auf Geigeninstrumenten, bei welchem man auf einen einzigen Bogenstrich mehrere stufenweis auf einander folgende Töne dergestalt kurz abstoßt, daß ein jeder einzelne Ton der Reihe nach einen leichten Druck des Bogens erhält. Bezeichnet wird diese Vortragsart durch Punkte über den Noten, über welchen dann noch ein Bogen steht, und zwar so viele Töne einschließend, als mit einem Bogenstriche vorgetragen werden sollen, z. B.



In Ripienstimmen kommen dergleichen Sätze nur dann vor, wenn die zu piquirende Tonreihe auf ein und derselben Stufe liegen bleibt, also immer ein und derselbe Ton oder höchstens der Anfangston ein anderer ist, der dann auch einen besonders schweren Accent bekommt, wie



Virtuosen müssen auf dieses Piquiren besonders geübt seyn, da nicht allein häufig der Art vorzutragende Läufe in den Concertstücken vorkommen, sondern auch, bei sparsamer und sorgfältiger Anwendung, der Vortrag selbst einen ganz eigenthümlichen, mit Worten nicht zu beschreibenden Effect zu machen im Stande ist. Die erste und letzte Note eines solchen Laufs wird meist scharf abgestoßen. a.

Piringer, Ferdinand, K. K. Hofkammer-Registratur-Directions-Adjunct, geboren den 18ten Oktober 1780 zu Unterrötzbach in Oestreich, u. gestorben am 11ten November 1829 in Wien, woselbst er, vom 10ten Lebensjahre an die Humaniora, Philosophie und Jurisprudenz absolvirte, bald darauf die gesuchte Anstellung im Staatsdienste erhielt und durch Fleiß und Geschicklichkeit bis zum obenerwähnten Posten vorrückte. Schon im Knabenalter unterrichtete ihn sein Vater, Schullehrer, Regenschori und überhaupt ein tüchtiger Praktiker, auf der Violine; nunmehr bot ihm der stabile

Residenz-Aufenthalt reichliche Gelegenheit zur vollkommenen Ausbildung, wie er denn auch nicht nur zu einem fertigen Quartettspieler, sondern mehr noch zu einem tactfesten, umsichtigen Dirigenten sich qualificirte. Als sein Freund, Franz Xaver Gebauer (s. d.), die Concerts spirituels begründete und den Augustiner-Kirchenchor übernahm, stand er als treuer Pylades ihm unerschütterlich zur Seite, theilte jede Mühe und Sorgfalt, führte die Oberleitung an der Violine und war der Erste, welcher nach dem Tode des geliebten Kunstbruders beide verdienstliche Anstalten in dessen Geiste fortpflanzte. P. sang gleichfalls einen recht guten Baß, u. zeigte auf mehreren Privatbühnen glückliche Anlagen zur Darstellung komisch-humoristischer Parthien. Als Repräsentant des großen Musikverein-Körpers leitete er wechselsweise mit seinen Collegen die Gesellschafts-Concerte, unterstützte stets bereitwillig und anspruchslos fremde und einheimische Künstler mit Rath u. That, ermüdete nie in Gefälligkeitsbeweisen, hielt jederzeit mehr noch, als er versprochen, wollte und vollbrachte auch immer nur das Rechte, und wer ihm sich vertrauete, hatte auf Felsen gebaut. Eine schmerzvolle und — wie behauptet wird — unrichtig behandelte Krankheit entriß ihn leider viel zu frühe dem Kreise seiner zahlreichen, tief betrübten Freunde; der Staat verlor einen eben so thätigen als geschickten Oberbeamten; die wahre Kunst ihren eifrigsten Verfechter und eine kraftvolle Stütze. Der Verewigte fungirte zwar nur im Dilettantenzirkel; aber wenn alle Liebhaber diesem gleichen würden, so könnte man sich mit dem beinahe verpönten Dilettantismus wohl noch aussöhnen. —d.

Pirker, Mariane, eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit, war die Gattin des Violinisten Pirker in der Hofcapelle zu Stuttgart, und blühete besonders gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Ueberall, wo sie sich damals hören ließ, in Wien, Berlin, Hamburg, London, u. s. w., so wie denn namentlich auch in Stuttgart, erhielt sie den größten und einstimmigen Beifall. Ueberhaupt aber war sie Allen fast Alles. Ihrer tiefen Kenntniße und ihrer vollendeten Leistungen wegen ward sie von Künstlern hochgefeiert, ja angebetet, so daß weit und breit junge Sänger und Schauspieler herbeikamen, um unter ihrer Leitung sich noch zu vervollkommnen. Die gesammte gebildete Welt zog sie aber auch außerdem an. Ward ihr um ihres herrlichen Gesanges willen von Vornehmen und Geringen, von Fürsten selbst, gehuldigt, so war sie nicht weniger durch ihr einnehmendes Wesen, ihre geistreiche Unterhaltung ein Liebling der gesammten vornehmen Welt. Fürstinnen selbst zogen sie in ihren Kreis und machten sie zur Vertrauten ihres Herzens. Diese glänzenden Talente indeß, diese seltenen Vorzüge vor ihrem ganzen Geschlechte, mußten die Ursache ihres nachmaligen großen Unglücks werden. Wie anderen hohen Damen war sie nämlich, durch die großen Vorzüge ihres Aeußeren und Inneren, auch der damaligen Herzogin von Würtemberg mehr als blos begünstigte Künstlerin, man dürfte wohl sagen: vertraute innige Freundin geworden. Als daher die Herzogin sich von ihrem Gemahl entfernte, ward auch sie, unsere Sängerin, sogleich (1757) auf die Festung Asperg in enge Verwahrung gebracht und, ohne irgend eine Art von Verhör und wirklichen richterlichen Urtheilsspruch, bis 1765 festgehalten. Dieser urplötzliche Wechsel aus dem glücklichsten und glänzendsten Leben in alle Beschränkungen und Martern eines düsteren Kerkers machte einen solch gewaltsamen Eindruck auf ihr Inneres, daß sie einige Jahre hindurch an völliger Geisteszerrüttung litt. In diesem beklagenswerthen Zustande beschäftigte sie sich, in lichten Augenblicken, mit Strohflechten und der Verfertigung von Blumen aus Stroh, und mit der Zeit brachte sie es zu einer solch außerordentlichen Fertigkeit in letzterer Kunst, daß sie einen in seiner Art wahrlich

wunderbar schönen Strauß an die Kaiserin Maria Theresia und die Kaiserin Catharina schickte, welche beide Fürstinnen sie dafür reichlich belohnten und auch dergestalt Etwas zur Milderung ihrer qualvollen Leiden beitrugen, daß ihre Gefangenschaft nicht mehr mit der grausamen Strenge wie bisher überwacht, sondern ihr manche Erleichterung und kleine Freiheiten gestattet wurden. 1765 endlich erhielt sie ihre völlige Freiheit wieder. Sie zog nach Heilbronn und gab hier theils Unterricht in Musik, theils sang sie in Concerten, und fristete so ihr Leben bis zum 10ten November 1783, an welchem Tage sie, 70 Jahre alt, starb. Noch ausführlichere Nachrichten über sie findet man in dem Straßburger Frauenmagazin und in den Dessauer Gelehrten-Unterhaltungen. A.

Pirlinger, Joseph, bekannt besonders als der Herausgeber der Mozart'schen Violinschule (1800), war Hofkammermusikus u. erster Violinist in der K. K. Hofcapelle zu Wien. Als Virtuos auf seinem Instrumente gehört er noch dem vorigen Jahrhunderte an, dann schrieb er im Verlaufe des ersten Decenniums des jetzigen Jahrhunderts auch Manches für Violine, mit und ohne Begleitung, so hatte mit dem Eintreten desselben sich doch eine ganz neue Epoche der Kunst des Violinspiels gebildet, die, von jugendlicheren Kräften belebt, nothwendig die seinige bereits überschreiten mußte. In den 80er Jahren besonders machte er bedeutendes Aufsehen. Damals reiste er in Deutschland und Frankreich. In Paris erschienen einige Streichquartette und 8stimmige Sinfonien von seiner Arbeit. In Wien erhielt er jedoch auch in den 90er Jahren noch Beifall. Zu der bereits im Eingange erwähnten Violinschule von Mozart besorgte er ausschließlich fast den zweiten oder praktischen Theil, der eine Menge Duette, Trio's und Divertimento's als Uebungsstücke enthält. Der erste Theil ist die Theorie von Mozart, und nur hinsichtlich des Stylistischen Eigenthum Pirlinger's. Seine späteren Compositionen bestehen ziemlich in lauter Duetten und Divertimento's für zwei Violinen. Concertsachen im engeren Sinne des Worts hat er fast gar nicht geschrieben. K.

Pisari, Pasquale, aus dem Römischen gebürtig (um 1730), Sohn eines armen Maurers, hatte als Knabe eine schöne Stimme, weshalb ein gewisser Gasparino ihn im Singen unterrichten ließ. In der Mutation verwandelte sich sein herrlicher Sopran in einen guten Baß; aber aus Furcht, nicht zu gefallen, und einer kaum zu erklärenden Aengstlichkeit trat er selten auf und mußte jedesmal dazu noch halb gezwungen werden. Er widmete sich daher, um sein musikalisches Talent doch anzuwenden, der Composition unter Anleitung des Giovanni Biordi, und studirte besonders Palestrina's Werke mit so großem u. glücklichem Erfolge, daß P. Martini unter Anderen ihn von allen Tonsetzern seiner Zeit für denjenigen erklärte, der bis dahin dem Originale am nächsten komme, und daher auch, und mit vollkommenstem Rechte, den Palestrina des 18ten Jahrhunderts nannte. Viele Jahre war Pisari in der Päbstlichen Capelle zu Rom, aber, jenes seines Charakters wegen, fast immer nur als Supernumerarius, weshalb seine äußeren Lebensverhältnisse nicht immer die glänzendsten, ja öfter ganz das Gegentheil waren. Er war immer ärmlich gekleidet. Von frommen Leuten unterstützt, bewohnte er eine schlechte Kammer, wo er wie ein Bettelmönch bis an seinen Tod lebte, den Baini in seinem Werke über Palestrina, welchem wir diese Notizen entlehnen, aber nicht bestimmt angiebt. Unsere unten folgende Nachricht darüber darf als zuverlässig angenommen werden. Kandler und Kiesewetter stimmen auch darin mit uns überein. Betrachtet man die künstlerische Größe dieses Mannes in seinem Fache, so bleibt sein äußeres Schick-

sal fast ein Räthsel, wenn nicht der ihm angeborne Hang zur Zurückgezogenheit und der Mangel an Selbstvertrauen den Schlüssel dazu liefert. P. Martini, dieser infallible und strenge Richter, ließ sein Portrait in seiner Bildersammlung (Ikonothek von ihm genannt) aufstellen, und Santarelli trug die Kosten der Malerei, indem er sein Portrait sowohl für Martini als das Päbstliche Archiv verfertigen ließ. Gewiß ein sicheres Zeichen von der großen Achtung, in welcher P. als Künstler stand. Auf den Portraits hält er in der einen Hand ein Musikblatt, auf welchem ein 12stimmiger Canon über die Worte geschrieben steht: di farmi ritrattar non fu mio voto. Der Hof von Portugall ließ durch seinen Gesandten in Rom ein 16stimmiges Dixit zu 4 Chören, und den ganzen Kirchendienst des Jahrs 4stimmig mit Orgelbegleitung bei ihm bestellen. Mit eisernem Fleiße arbeitete P. mehrere Monate an diesem ungeheuren Werke, das zu den gediegensten seiner Art gehört und von Kennern auch allgemein geachtet wird. Das Dixit wurde in der Kirche de S. S. Apostoli auf Verlangen des Ministers von 150 Sängern zur größten Zufriedenheit des Letzteren aufgeführt. Bei derselben Gelegenheit ward auch jenes bekannte und viel besprochene 48stimmige Kyrie und Gloria (in 12 Chöre vertheilt) von Gregorio Ballabene (worüber Martini die sogenannte Approvazione ragionata drucken ließ) versucht. Pisari hatte kaum die ganze Musik, deren Lohn ihm einen guten Tag hätte machen können, in 2 Kisten nach Lissabon abgesandt, so starb er, in der Blüthe seines Alters, im Jahre 1778, und sein Enkel, ebenfalls ein Maurer, bezog das Honorar. Die Compositionen, welche Pisari für die päbstliche Capelle in großer Anzahl schrieb, sind noch in derselben vorhanden, und Baini, der sie alle kennt, nennt sie a. a. Orten vollkommen und klassisch, namentlich aber seine 8stimmigen Messen, Psalmen, Motetten und Te Deum, unter welchen letzteren ein besonders schönes und im wahren Sinne des Worts ganz gelungenes für 4 Stimmen sey. Im Jahre 1777 versuchte P. auch, ein drittes Miserere für 9 Stimmen zu schreiben, da bis dahin die päbstliche Capelle nur 2 würdige Compositionen der Art besaß, nämlich eins von Allegri und das andere von Bai. Eilf Jahre vorher (1767) hatte sich zwar auch schon Tartini darin versucht, allein seine Arbeit entsprach nicht den Erwartungen, und so forderten die Päbstlichen Sänger wiederholt P. zu einem gleichen Versuche auf. Neun Jahre lang widerstrebte er allen dahin lautenden Auf- und Anforderungen; endlich jedoch gab er nach, u. im angeführten Jahre war die Arbeit fertig. Sie ward am Charmittwoch vor dem Pabste Pius VI. aufgeführt, und in die Bücher der Päbstlichen Capelle eingetragen; aber auch sie sprach eben so wenig an als die von Tartini, und Baini gesteht selbst, daß zwar ein außerordentlicher Fleiß, aber ein schon ermatteter Geist, und daher vielleicht nur zu viel Fleiß darin zu erkennen sey. Es war die letzte Arbeit, welche er auf Verlangen für die Päbstliche Capelle fertigte. b.

Pisaroni, geboren zu Palermo 1806, jetzt die größte italienische Contraltistin, aber leider von unbeschreiblicher Häßlichkeit. Sie machte unsers Wissens ihre Schule unter Ronconi, und ging gleich nach einigen glücklichen Versuchen auf Reisen. Von Interesse sind die Schicksale, die sie auf diesen erlebte, zum Ruhm und zur Ehre ihrer Kunst aber immer einen für diese höchst günstigen Ausgang nahmen. Ueberall wo sie sich hören ließ nämlich, erregte sie bei ihrem ersten Auftreten, ja nach der zeitweiligen Stimmung des Publikums, mit ihrem ersten Erscheinen Mitleid, Unwillen oder Gelächter. Daher erreichte denn ihre erste Leistung auf einer Bühne, und besonders, wenn die Rolle eine für ihre künstlerische Subjectivität so ungünstige Ein-

richtung hatte, daß die erste Scene nicht sogleich mit Gesang, sondern mehr mit Spiel, oder mit einem an der Handlung selbst vielleicht theillosen bloßen Erscheinen der Persönlichkeit begann, fast immer auch nur zur Hälfte die Wirkung, deren sie, nicht allein hinsichtlich ihrer Intention fähig, sondern sobald sich beim Publikum der erste Eindruck ihrer Aeußerlichkeit verloren und dasselbe sich mehr mit ihren Gaben als Sängerin vertraut gemacht hatte, auch wirklich mächtig war. In Neapel, Padua, Mailand, Florenz, überall, wo sie sang, und selbst in ihrer Vaterstadt, hatte sie diese, freilich betrübende, aber nichts weniger als künstlerisch entehrende, nur leider nicht zu ändernde Erfahrung zu machen. Besonders merkwürdig war in dieser Beziehung ihr Auftreten in Paris 1827. Man hatte in Frankreich wohl schon von ihr gehört, aber sie selbst noch nie gesehen, und die italienischen Journalberichte waren in schuldiger und leicht erklärbarer Begeisterung für ihr Talent gar nicht geeignet gewesen, ein Publikum, wie das Pariser, bei dem die Form, das äußere Gewand einer Seits so viel gilt, das anderer Seits aber auch eben so leicht wieder hingerissen wird durch wahrhaft Großes u. Schönes in der Kunst, auf jenen Umstand vorzubereiten. So hatte denn die Sängerin die Kränkung zu erfahren, daß, als sie zum erstenmale hinter den Coulissen hervortrat, sie statt eines, ihrem Rufe nach, donnernden Applauses mit lautem Gelächter empfangen wurde, in welchem sich nicht von einer Seite her sogar schon die unzweideutigsten Verhöhnungen der ital. Kunstnachrichten vernehmen ließen; allein kaum waren die ersten Töne ihres wunderherrlichen Gesanges erklungen, so brach auch ein und dasselbe Publikum, über welches sich, wie verblüfft, auf einmal eine Todtenstille ausgebreitet hatte, in einen solchen Sturm von Beifall aus, als größer derselbe kaum hätte seyn können, zum glänzendsten Triumphe, den die Kunst an sich hier über den bloßen Reiz des Aeußeren in ihrem Werkzeug feierte. Von gleichem Erfolge war der P. Auftreten in London, wohin sie sich 1829 von Paris aus wandte. Die Fülle und Innigkeit ihrer Stimme und ihres Vortrags, versicherte man von daher, hat einen unwiderstehlichen Zauber. Ihr Register erstreckt sich von e bis zum 2gestr. g. Dabei soll ihre Kehlfertigkeit alle Erwartungen, die man von einer renomirten italienischen Sängerin neuerer Zeit hegen darf, noch übertreffen. Wo sie sich in diesem Augenblicke (Sommer 1837) aufhält, können wir nicht mit Bestimmtheit angeben. 1835 und 1836 reiste sie abermals in Italien, sang auch in Turin, und — irren wir nicht — auch einmal in Cadix, von wo sie aber bald wieder in ihr Vaterland zurückkehrte. st.

Pischelberger, Friederich, ein Solo-Virtuose auf dem Contrabasse, welcher in öffentlichen Concerten sich producirte, und besonders die Flageolett-Passagen mit reinster Zartheit ausführte. Er lebte in Wien, vermuthlich auch seine Geburtsstadt, soll eine äußerst brillante Jugendzeit genossen haben, war, als Mozart seine Zauberflöte schrieb, Orchester-Mitglied des Schikaneder'schen Theaters, u. starb, beiläufig um 1810, hochbejahrt, dürftig, und fast ganz erblindet, in einer Armen-Versorgungsanstalt. 18.

Pisendel, Johann Georg, vielleicht der größte deutsche Violinvirtuos seiner Zeit, war zu Carlsburg am 26sten December 1687 geboren. Frühzeitig äußerte er viel Neigung und Talent zur Musik. Sein Vater, Cantor und Organist an jenem Orte, unterrichtete ihn daher auch recht bald im Singen, Orgel- und Clavierspielen. Als der damalige Markgraf von Anspach 1696 durch Carlsburg reiste, mußte er in der Kirche vor demselben eine italienische, für Sopran gesetzte Motette singen. Der Markgraf fand so viel Freude an der glockenreinen Stimme und dem Vortrage des noch nicht volle 9 Jahre alten Knaben, daß er ihn sogleich unter die Sopranisten seiner

Capelle aufnahm. Diese Capelle bestand damals aus lauter vortrefflichen italienischen und deutschen Virtuosen und Sängern, und an ihrer Spitze waren die beiden großen Meister, und damals Componisten ersten Ranges, Capellmeister Fr. Ant. Pistocchi und Concertmeister Giuseppe Torelli. Es bot sich P. also hier die beste Gelegenheit zur vollkommenen Ausbildung seines Talents dar, sowohl durch Lehre als Beispiel. Bei Torelli erhielt er förmlichen Unterricht auf der Violine. Daneben besuchte er das Gymnasium in Anspach mit allem Fleiße, wo er außer den nöthigen Realien auch so gute Sprachkenntnisse sich erwarb, daß er z. B. sein ganzes Leben hindurch die Bibel, das alte und neue Testament, in der Grundsprache zu lesen vermochte und wirklich auch meistens sonntäglich zu seiner Erbauung u. Uebung stundenlang las. 6 Jahre war er bereits, immer nebenbei fleißig mit Studien beschäftigt, in Anspach als Sopranist gewesen, als seine Stimme zu mutiren anfing; Virtuos aber auf der Violine, ward er nicht entlassen, sondern nun dem Orchester bei der ersten Violine zugetheilt. In der Stellung diente er noch weitere 5 Jahre seinem Markgrafen; dann aber ging er nach Leipzig, um die dortige Academie zu frequentiren. Durch Fleiß, Talent und musterhafte Aufführung hatte er sich die Liebe und Gnade des Markgrafen in einem so hohen Grade erworben, daß dieser ihn mit der Versicherung entließ, unter allen Umständen für sein Wohl und Bestes sorgen zu wollen. Kurz nach seiner Ankunft in Leipzig wollte er sich mit einem Violinconcerte von seinem Meister Torelli hören lassen. Als er die Stimmen auflegte, betrachtete der Violoncellist Götze, da man damals noch Wenig oder gar Nichts von ihm auswärts gehört hatte, mit einer gewissen Zurücksetzung seine sehr magere Figur von Kopf bis zu Fuß, und meinte endlich, als auch P's Kleidung nichts weniger als empfehlend aussah, „was das Bürschchen sich eigentlich anmaße, im collegio musico zu spielen?" Kaum aber hatte P. das erste Solo angefangen, so war auch Götze der Erste, der hinter seinem Instrumente aufsprang und, so verachtend und spöttisch als vorher, mit doppelt so großer Verwunderung und Staunen ihn das ganze Solo hindurch stier ansah. Noch heftiger wirkte das folgende Adagio auf ihn: die Perücke riß der würdige Alte vor lauter Entzücken sich vom Kopfe, schleuderte sie weit von sich, und konnte den Schluß kaum abwarten, um den jungen Virtuosen zu umarmen und um Verzeihung zu bitten. Gleichen Beifall zollten ihm alle übrigen Mitglieder des Orchesters, und nun hatte mit einem Male P's Ruf als Meister auf der Violine einen dauernden Grund gewonnen. Als Melchior Hofmann 1710 nach England reiste, übertrug man ihm nicht allein die Direction der Musik in der neuen Kirche, sondern auch in jenem sogenannten collegium musicum und in der Oper. Damit war seiner künstlerischen Wirksamkeit ein weiter Raum gegeben, u. er hatte Gelegenheit genug, sein großes Talent nun auch in seinem ganzen Lichte, in seiner ganzen, vollen Kraft hervortreten und leuchten zu lassen. In der praktischen Richtung, welche dasselbe von seinem ersten Aufkeimen an genommen, muthete er ihm auch auf keine andere Weise noch eine merklichere Productivität zu, sondern suchte für jetzt nur erst auf dem einmal betretenen Wege wo möglich das Vollkommenste zu leisten. Und dies Unternehmen gelang ihm so sehr, daß er jedes andere, und namentlich das Gebiet der Composition, nur mit einer heiligen Scheu, als gleichsam ihm nicht angehörend, betrat. Auf Volumier's Empfehlung, der ihn in Leipzig sah und hörte, erhielt er gegen Ende des Jahrs 1711 schon einen Ruf in die damalige Königl. Capelle zu Dresden. Mit Anfang des Jahrs 1712, wo auch Hofmann wieder aus England zurückgekehrt war, leistete er demselben Folge, und erhielt seinen Platz im Orchester dicht neben

dem Concertmeister, was zu jener Zeit schon eine große Auszeichnung war. Im Mai 1714 ward er mit noch einigen anderen Mitgliedern der Capelle vom Könige nach Paris in die Dienste des damals dort anwesenden Churprinzen von Sachsen geschickt. Auf dem Wege dahin ließ er sich vor dem Herzoge von Lothringen hören, und sowohl hier als nachher auch in Paris ärndtete er den größten Beifall. 1715 zwar kehrte er schon wieder nach Dresden zurück, aber sein Ruf war bereits, in dem einen Jahre, von Paris aus, ein europäischer geworden, so daß er bald nach seiner Ankunft eine Einladung nach Berlin erhielt, um daselbst vor dem Könige sich hören zu lassen. 1716 machte er auf Kosten seines Königs eine Reise nach Italien; in Bayreuth angekommen, mußte er bei Hof spielen, und außer manchen anderen Geschenken und Ehrenbezeugungen ließ zum Dank der Fürst ihn mit eigenem Wagen, Pferden und Bedienten nach dem 12 Meilen von Bayreuth entfernten Carlsburg fahren, um seinen alten Vater zugleich zu besuchen. In Venedig traf er mit dem Churprinzen von Sachsen zusammen, und er mußte dessen Cammermusik für die Zeit seines Aufenthalts besorgen. Während desselben nahm er — was in Rücksicht auf seinen Ruf in der That Verwunderung erregt — noch Unterricht bei dem großen Vivaldi. Nur in Betracht des Monopols, welches damals die Italiener in allen Theilen der Musik, namentlich aber in der Virtuosität, nicht blos über ganz Europa, sondern über die ganze Erde behaupteten, läßt sich dieser höchst bescheidene Entschluß erklären, eben so daß er 1717, als er schon Neapel und andere Städte jener apenninischen Halbinsel besucht und überall, wo er sich hören ließ, großen Beifall gefunden hatte, in Rom wiederum auch von Montanari sich einige Zeit unterrichten ließ. Zur Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung und zur Totalität seiner geistigen Befähigung trug das übrigens doch sehr Viel bei. Vor jeder Art von Einseitigkeit dadurch bewahrt, war er, als er aus Italien gegen Ende des Jahrs 1717 nach Dresden zurückkehrte, ein wahrhaft durchbildeter und über die tiefe geistige Befähigung hinaus nun auch genialer Künstler. 1718 ward er zum dritten Male dem Gefolge des Churprinzen zugetheilt, der diesmal nach Wien reiste. Von 1719 bis 1728 blieb er ununterbrochen in Dresden. In letzterem Jahre mußte er den König nach Berlin begleiten, wo er 3 Monate blieb und ein Geschenk von 100 Dukaten vom Könige erhielt. Kurz darauf starb Volumier, und nun erhielt er dessen Stelle, doch erst 1730, nach dem Feldlager bei Mühlberg den Titel u. Rang eines Concertmeisters. Im folgenden 1731sten Jahre wurde die Opernbühne zu Dresden wieder hergestellt. Der große Hasse war Componist, und der in seiner Sphäre eben so große P. sorgte für die Aufführung. Nach jeder neuen Oper besprach sich Hasse mit ihm über die Bezeichnung der Bogenstriche und andere zum guten Vortrage gehörige Dinge. Aus der Hand des Copisten erhielt Pisendel die ausgeschriebenen Stimmen, um sie genau durchzusehen und jede zur Ausführung nöthige, auch noch so große Kleinigkeit genau zu bezeichnen. Daher kam denn aber auch die so oft und vielfältig bewunderte Accuratesse und Präcision des damaligen Dresdner Orchesters. Als Concertmeister überhaupt spielte P. selten mehr öffentlich; alle seine Zeit verwandte er auf die Heranbildung des Orchesters, und nebenbei setzte er für sich die Studien des Contrapunkts und der Composition fort, welche er nach seiner Rückkehr aus Italien unter des Capellmeisters Heinichen Anleitung begonnen hatte. 1744 reiste er zum dritten Male nach Berlin, um die daselbst zur Vermählungsfeier der damaligen Königin von Schweden aufzuführenden Opern zu hören. Welche Höhe sein Ansehn erlangt hatte, beweist, daß, als der König von Preußen seine Ankunft erfuhr, er sogleich

ihn zu seiner Cammermusik für die Dauer seiner Anwesenheit einladen ließ, hier sich jedesmal über musikalische Gegenstände mit ihm unterhielt, und überhaupt ihm alle einem verdienstvollen großen Manne und Künstler irgend nur gebührenden Auszeichnungen angedeihen ließ. Im Sommer 1750 hielt er sich mehrere Wochen im Bad Geißhübel auf, wohin er auch schon früher manche Lustreise gemacht hatte; durch eine Erkältung zog er sich daselbst ein Ohrenübel zu, das er ungeachtet aller angewandten Mittel nie wieder verlor. Gleichwohl setzte er bis in die letzten Tage seines Lebens alle seine Dienste sowohl bei der Oper als in der Kirche ungehindert fort. Er starb zu Dresden am 25. November 1755. P. war nicht blos ein großer Künstler, sondern auch ein musterhafter Mensch, ohne Falsch, liebreich, wohlthätig im höchsten Grade u. ein treuer Freund aller der Seinigen und wer sein Herz gewonnen hatte. Junge, talentvolle Musiker besonders hatten sich stets u. in jeder Hinsicht seiner thätigsten Unterstützung zu erfreuen. Wir nennen hier nur die beiden Graun, Quanz u. Lindner (dieser war seiner Schwester Sohn), die im Grunde Alles, was sie einst waren, ihm verdankten. Ein charakteristischer Zug an ihm war seine stete Unzufriedenheit mit sich selbst. Daher kam denn theilweise auch eine geringe Thätigkeit als Componist. Er hatte eine wahre Furcht davor, Viel zu setzen, oder Etwas von seinen Arbeiten, die er mehr als einmal umschaffte, bekannt werden zu lassen. Was man von ihm hat, sind meist Gelegenheitssachen oder ward ihm von seinen Freunden mit Mühe abgedrungen. Es sind einige Violinconcerte und sog. Concerti grossi, von denen er eins zur Einweihung der damals neuen katholischen Hofkirche in Dresden setzte; ferner einige Solo's und trefflich gearbeitete 4stimmige Instrumentalfugen für die Kirche. In der 13ten Lection des Telemann'schen Musikmeisters findet man pag. 49 auch eine 3stimmige Gique (ohne Baß) von seiner Arbeit. Von seinen Instrumentalfugen wurden ehedem dann und wann welche unter der Messe statt der Concerte in der katholischen Kirche zu Dresden aufgeführt.

Pistocchi, Francesco Antonio, von den Italienern bisweilen auch Pistoccolo genannt, ward geboren zu Bologna 1660, und besaß in seiner Jugend eine ausgezeichnete Sopranstimme, weswegen er sich der Operation unterwarf und sich dem Theater widmete. Allgemeine Bewunderung erregte er hier. Aber durch eine zu ausschweifende Lebensart verlor er seine Stimme bald, und nun trieb ihn die äußerste Noth, als Notenschreiber bei einem Componisten in Dienste zu gehen. Dies verschaffte ihm jedoch Gelegenheit, die Regeln der Tonsetzkunst und namentlich den Contrapunkt genau kennen zu lernen, und bei gutem Fleiße brachte er es binnen Kurzem sehr weit darin. Er fing an, Mancherlei zu setzen, was Beifall fand; indeß bekam er nach einigen sehr mäßig durchlebten Jahren seine Stimme wieder, die sich nun aber in einen angenehmen Contralt verwandelte. Nach längerer anhaltender Uebung durchreiste er ganz Europa, bemerkte alles Gute in jedem Geschmack, und bildete sich so eine eigene vermischte Manier, die er dann als Componist anzuwenden und geltend zu machen strebte, zuerst in den Opern „Leandro" und „il Girello". Sie erhielten großen Beifall. Das machte ihm Muth, in der Weise fortzufahren. 1690 ward er als Markgräfl. Hof-Capellmeister nach Anspach berufen. Hier schrieb er zunächst viele Duette, Arien mit französischem, italienischem und deutschem Text; dann die Opern „il Martirio di S. Adriano" und „le Risa di Democrito". Was aber das meiste Aufsehn machte, war sein „Narciso", worin er die Titelrolle selbst mit vollendetster Fertigkeit darstellte. Die Composition und sein Amt als Director war aber durchaus nicht geeignet, jene seine vermischte Manier im Gesange, die dem Publikum so wohl gefiel, auf eine solch' durchgreifende Weise zur

Ausübung zu bringen, wie der nach Ruhm und Ansehn dürstende Mann nothwendig wünschen mußte. Er kehrte daher 1700 in sein Vaterland und zwar in seine Vaterstadt zurück, u. errichtete hier jene berühmte Singschule, aus welcher unter anderen die großen Sänger Bernacchi, Pasi, Paita u. s. w. hervorgingen, und die, eben durch die Erfolge und Leistungen dieser Künstler, eine totale Umgestaltung in der bisherigen Art und Weise zu singen hervorbrachte. Die Anhänger der früheren Einfachheit in der Gesangskunst eiferten zwar heftig gegen ihn, allein das Publikum klatschte unaufhörlich seinen Zöglingen Beifall, die Theater- und Concert-Directionen zahlten denselben bis dahin unerhörte Honorare, und damit war das große Werk vollbracht, das nachher — wie man weiß — Faustina und Farinelli zu seiner ganzen Vollendung führten. Pistocchi starb zu Bologna 1720. In der Composition war er, seitdem er sich dem Lehramte widmete, nur wenig mehr thätig. Was er schrieb, geschah nur Anfangs, um seinen Schülern Werke in die Hand zu geben, die ihnen nicht allein zur Uebung der gelernten kunstreichen oder besser künstlichen Passagen dienen sollten, sondern durch welche sie das Publikum auch mit der Art und Weise seiner neuen Methode näher bekannt machen konnten (es sind Cantaten für 2 und 3 Stimmen), denn aus der Zeit vor ihm waren durchaus keine Compositionen vorhanden, durch welche er diesen seinen Zweck hätte erreichen können, und sobald sich seine Singweise mehr Eingang verschafft hatte, waren auch Componisten genug da, die durch Coloraturen und lange Passagen aller Art den Sängern vollauf zu thun gaben. Wenn P. als der Vater des jetzigen gänzlich physiognomielosen italienischen Kunstgesanges bezeichnet wird, so thut man ihm Unrecht. An die Stelle der Natürlichkeit trat allerdings durch ihn mehr Kunst; aber die Ausartung dieser in bloße Künstelei, wie sie später leider eingetreten ist, wollte er gewiß nicht, und will man seine eigenen Compositionen und Solfeggen zum Beweise dafür anführen, so ist wohl an der Zeit, daran zu erinnern, daß alles Das, was er von 1700 an in Bologna, als Vorstand seiner Schule, componirte, wie schon gesagt, Nichts seyn sollte als Mittel zum Zweck, und daher schlechterdings nicht für seine eigene Ansicht u. seinen eigentlichen Geschmack in der Anwendung in der Kunst entscheiden kann. Der erste Schöpfer des neueren kunstreicheren und volluberen, sog. italienischen, Gesanges, der aber in Deutschland im Grunde eben so sehr zu Hause war und ist als in jenem Lande, wo man ihn gewöhnlich allein sucht, ist er, aber nicht der Schöpfer der jetzigen hyperartistischen Kehlfertigkeit, wie sie manche und namentlich italienische Sänger als die höchste Potenz der Kunst uns aufdringen möchten. **Dr. Sch.**

Pistorius, Aureus, eines Thürmers Sohn vom Eichsfelde, aber von der Natur mit einem seltenen Talente zur Musik ausgestattet, erwarb sich ohne sonderliche Anleitung eine nicht geringe Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, und ward dann als Hof- und Cammermusikus des Fürst-Abts Constantin von Buttlar zu Fulda angestellt, 1724 endlich aber, wegen der großen Kunstfertigkeiten, die er sich durch anhaltendes Studium noch erworben hatte, zu dessen Concertmeister befördert, als welcher er sich nicht blos als tüchtiger Director, sondern auch als Componist von mehreren gefälligen Operetten und Schulcomödien für die Jesuiten auszeichnete, u. am 6ten Juli 1780 starb. Alle Geschichtschreiber und Biographen nennen ihn, außer seiner künstlerischen Wirksamkeit, einen eben so jovialen als frommen Mann. Von seinen Tonwerken findet man kein einziges mehr speciell aufgezeichnet. In Fulda sind sicher noch einige von ihm vorhanden, u. es wäre wohl der Mühe werth, sie einmal hervorzusuchen.

Piticchio, Francesco, unter den italienischen Operncomponisten des vorigen Jahrhunderts einer der beliebteren, war aus Rom gebürtig, und machte dort auch seine Schule. Um 1760 ward er Capellmeister zu Palermo. Von seinen Arbeiten bis zum Jahre 1780 ist in Deutschland keine bekannt geworden. Erst nach dieser Zeit (um 1783), als er selbst mit einer Operngesellschaft aus Italien nach Deutschland kam, erfuhr man hier etwas mehr von ihm als blos seinen Namen. Ein Paar Jahre hielt er sich damals mit der Gesellschaft erst in Braunschweig auf; dann ging er mit derselben nach Dresden. Hier wurden namentlich die Opern „Gli amanti alla prova" und „la Didone abandonata" von ihm mit großem Beifall zur Aufführung gebracht. Man rühmte daran viel Feuer in der Harmonie und im Ausdrucke, und einen Reichthum an schönen und theilweis ganz originellen Melodien. Auch componirte er damals mehrere reine Instrumentalsachen, von welchen Andre in Offenbach unter Anderem 6 Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Baß druckte; ferner viele einzelne italienische Gesänge, Canzonetten, von denen ein Paar Sammlungen zu Wien erschienen. 1787 war er in Wien und brachte hier die komische Oper „Il Bertoldo" aufs Theater. Spätere Nachrichten über ihn aber fehlen. Wahrscheinlich ist er bald darauf in sein Vaterland zurückgekehrt und hier unter der großen Masse von mehr oder minder wichtigen Künstlern für den entfernten Beobachter nach und nach ganz verschwunden. —m.

Pitoni (nicht Pittoni), Giuseppe Ottavio, wurde am 18. März 1657 zu Rieti geboren, von wo ihn seine Eltern aber, noch ehe er ein volles Jahr alt war, nach Rom brachten. Mit 5 Jahren wurde er hier in die Musikschule des D. Pompeo Natale gebracht, wo er den Gesang u. die Anfangsgründe des Contrapunkts erlernte. Mit 8 Jahren trat er als Sopranist in die Kirche S. Giovanni de Forentini und späterhin a S. S. Apostoli, wo schon Compositionen von ihm aufgeführt wurden. Francesco Foggia hörte mehrmals mit Vergnügen diese unverkennbaren Proben eines großen Talents, u. bat sich den jungen Pitoni auf einige Jahre von seinen Eltern aus. Nun studirte er unter diesem berühmten Meister mit allem Fleiße und half ihm bei dem Contrapunktiren des berühmten Ottavario für die Heiligsprechung des heiligen Cajetan in S. Andrea della Valle, wo Foggia Capellmeister war. Im 16ten Jahre seines Alters (1673) wurde er Maestro von Monte Rotondo, u. im Jahre 1674 schon kam er in derselben Eigenschaft nach Assisi, wo er Palestrina's Werke gründlich studirte, sie ohne Unterlaß spartirte und damit sein ganzes Leben hindurch fortfuhr, wie er denn auch dieselben seinen Schülern wieder aufs Angelegentlichste empfahl. 1676 erhielt er einen Ruf als Capellmeister an die Cathedralkirche seiner Vaterstadt Rieti; das Jahr darauf, also im 20sten Jahre seines Lebens, ward er als Maestro bei der Collegiat-Kirche von S. Marco in Rom angestellt: eine Ehre, die bis dahin wohl noch keinem so jungen Manne wiederfahren war. Jetzt ließ er auch zum ersten Male seine 2- und 3chörigen Werke hören, und dieselben machten einen solchen Eindruck, daß er für die ganze Dauer seines Lebens für diese Capellmeisterstelle ernannt wurde, ohne gehindert zu seyn, auch noch andere Anstellungen daneben anzunehmen, wie er denn auch wirklich that. 1686 erhielt er, und ebenfalls für seine ganze Lebenszeit, die Capelle des Collegio Germanico-Ungarico in Apollinare, in welcher er besonders seine 4stimmigen Werke hören ließ. 1689 machte ihn der Cardinal Pietro Ottoboni zum Maestro von S. Lorenzo in Damaso, welche Capelle er 30 Jahre lang verwaltete. 1708 wurde er zum Maestro an der Hauptkirche S. Giovanni in Laterano gewählt, und er behielt diese Stelle, in welcher er besonders mit

seinen 2=, 3= und 4chörigen Werken viel Glück machte, 11½ Jahre. Im September 1719 erhielt er endlich noch für die ganze Zeit seines Lebens, indem er sein Amt an S. Giovanni im Lateran niederlegte, die Capellmeisterstelle zu S. Pietro im Vatican. Auch hatte er noch Anstellungen bei den Kirchen S. Agostino, S. Andrea della Valle, S. Maria in Campitelli, S. Maria della Pace, S. Stefano del Cacco, und S. Carlo a Catinari. Sechs Mal war er Guardiano (d. i. Wächter, Aufseher) bei der alle zwei Jahre statt habenden Congregation di S. Cecilia der Musiker von Rom, und, so lange er lebte, einer der 4 Examinatoren der Capellmeister. Sowohl in Rom als auswärts galten seine musikalischen Entscheidungen wie Orakelsprüche. So groß war der Mann, so unendlich angesehen u. berühmt, u. doch kannte man ihn in Deutschland bis zur Stunde kaum dem Namen nach. Selbst der fleißige Gerber wußte nicht Mehr über ihn zu berichten, als schon Gerbert in seiner Geschichte des Kirchengesanges über ihn beigebracht hatte. Wir verdanken unsere Nachrichten dem Biographen Palestrina's, Baini, der sie aus einer ausführlichen Lebensgeschichte Pitoni's von D. Girolamo Chiti, Capellmeister an S. Giovanni im Lateran zu Rom entlehnte, wovon das Manuscript sich in der Bibliothek des Hauses Corsini zu Rom befindet. Der 4stimmigen Werke von Pitoni, mit und ohne Instrumente, sind unendlich viele vorhanden, da er in keiner Kirche dasjenige aufführen ließ, was er früher für eine andere geschrieben hatte, und bei jeder Feierlichkeit die Compositionen zu verwechseln pflegte. Er war ein unerschöpfliches Genie. Messen und Psalmen zu 3 Chören, mit und ohne Instrumente, mögen an 40 von ihm vorhanden seyn; 4chörige Messen und Psalmen, mit und ohne Instrumente, gegen 20. Bei seinem täglichen Schreibgeschäfte war er so fleißig und gewandt zugleich, daß er sogar ohne Partitur componirte und die Stimmen eine nach der andern im strengsten Style aufschrieb. Eine 12chörige Messe fing er an und setzte bereits die 12 Bässe und 12 Soprane, so wie sämmtliche Stimmen für das Kyrie und Christe, des hohen Alters wegen aber konnte er sie nicht mehr vollenden. Für die Vaticanische Hauptkirche arbeitete er die ganze Officiatur der Messen und Vespern für alle Tage und Feste des Jahrs, so daß man jeden Tag eine andere Composition von ihm singen konnte. 30 Foliobände, die seine contrapunktischen Studien und alle Tonarten der classischen Meister in allen Stylen enthielten, schenkte er überdem noch dieser Kirche. Er nannte dieses Werk „Opera dè monumenti". Desgleichen verehrte er derselben einen Band, in welchen er mit eigener Hand die Notizen über viele Capellmeister eingetragen hatte, und dies ist das Werk, welches Baini in seiner Biographie Palestrina's so oft citirt und welchem er so viele seiner neuen und interessanten Nachrichten verdankt. Es heißt: „Notizia dè contrappuntisti e compositori di Musica dagli anni dell' era cristiana 1000 fino al 1700. Opera divisa in 7 parti, di G. O. P.", und ist noch Manuscript, aber sorgfältig in dem Archive jener Kirche aufbewahrt. Auch Reutter erwähnt desselben einmal aus dem Jahre 1731. Gegen Ende Januars 1743 erkältete sich P. und mußte das Bett hüten. Die Krankheit ging in ein hitziges Fieber über und schon am 1sten Februar desselben Jahrs verschied er, im 85sten Jahre seines so überaus thätigen Lebens. Er wurde in der Pfarre S. Marco begraben, wo die Familie Pitoni eine eigene Grabstätte besitzt, und am 3ten Februar feierte man die Exequien für den Verstorbenen. Im Aeußern war P. von mittlerer Statur, hatte schwarze Haare, eine starke Leibescomplexion, doch mehr zur Magerkeit sich hinneigend. Ein scharfes Auge schien auf den ersten Anblick etwas abzuschrecken, aber seine guten, ehrwürdigen, freundlichen Züge flößten bald Vertrauen und Zuneigung ein. Zwei Brüder von ihm waren

nicht Musiker. Seine Werke, sagt Baini, haben noch bis auf den heutigen Tag ihre frische Jugendkraft erhalten. Die Fuge des 16stimmigen Dixit (4chörig), welches alljährlich in der zweiten Vesper des heiligen Peter in der Hauptkirche im Vatican gesungen wird, erscheint alle Jahre schöner und übertrifft immer die Erwartung der Zuhörer. Die 2 Messen für das Weihnachtsfest mit den Titeln „Li pastori a maremma“ und „Li pastori a montagna“, welche er bei Gelegenheit, als er ähnliche Wallfahrten begleitete, schrieb, bringen noch heute eine solche Täuschung hervor, daß man glauben sollte, solchen ländlichen Hirtenfesten bei Sang und Spiel beizuwohnen. Die Messe mit dem Titel „Mosca“, welche zu Ehren eines Domherrn dieses Namens geschrieben wurde, hat besondere Eigenthümlichkeiten, weshalb sie noch immer sehr gern gehört wird. Die Seguenza dè defonti „Dies irae“ zu 6 Stimmen, welche auch in der Päbstlichen Capelle gesungen wird, ist noch immer so neu und frisch, so kunstvoll und reich an schönen Effecten, daß man sie immer mit neuem Vergnügen zur Aufführung bringt. Unter den zahlreichen Schülern Pitoni's waren auch Chiti (jener sein Biograph und Freund), Durante, Leo und Feo, welche bekanntlich die neapolitanische Schule auf einen so hohen Grad der Berühmtheit und Vollkommenheit erhoben haben. †b.

Pitsch, Carl Franz, Organist an der Nicolai-Hauptpfarrkirche zu Prag, geboren im Jahre 1789 zu Patzdorf in Böhmen. Die Fortschritte, die er als 8jähriger Knabe unter seines Vaters Leitung im Clavier- und Orgelspiele machte, waren die Veranlassung, daß er, noch nicht volle 9 Jahre alt, dem Stadtorganisten Constantin Koch zu Reichenbach in Schlesien zur weitern Ausbildung in der Musik übergeben wurde. Diesem wackern Orgelspieler und Contrapunktisten verdankt er den Elementar-Unterricht in der Harmonie und dem Contrapunkte. Als er 2 Jahre darauf von seiner Orts-Obrigkeit zurückberufen und zu Prag den Studien bestimmt wurde, blieb gleichwohl die höhere Ausbildung und Vervollkommnung in der Musik immerfort nebenher seine Lieblingsbeschäftigung, der er sich mit leidenschaftlicher Vorliebe hingab. Nach absolvirten höheren Fakultätsstudien folgte er einem Rufe als Erzieher in einem adeligen Hause in Wien, und kehrte nach Ausgang dieses Verhältnisses nach Prag zurück, wo er nun ausschließend der Kunst lebt. Das ganze Gebiet contrapunktischer Arbeiten bildet seitdem den vornehmsten Kreis seiner musikalischen Thätigkeit. In der letzten Zeit redigirte er das bei Marco Berra zu Prag erschienene Museum für Orgelspieler, und unmittelbar darauf erschienen von ihm Seeger's bezifferte Bässe in zwei Notensystemen ausgesetzt und harmonisch zergliedert. Gegenwärtig arbeitet er an einer neuen Ausgabe des Vogler'schen Lehrbuchs der Harmonie und des Generalbasses. Der Compositionen, welche von ihm erschienen, sind im Ganzen nur erst sehr wenige, und hauptsächlich für Orgel, welches heroische Instrument er mit viel Kenntniß und Gewandtheit behandelt. B.

Pitterlin, Friedrich Adolph, aus Bautzen gebürtig, kam 1785, in einem Alter von ungefähr 20 Jahren, nach Leipzig, um Theologie zu studiren, ward aber durch einen unwiderstehlichen Hang zur Musik von jener Wissenschaft ab- u. zu dieser Kunst hingezogen, in welcher er schon früher Unterricht erhalten hatte, und deren praktische und theoretische Theile er nunmehr mit rastlosem Fleiße studirte, so daß er schon 1788 für die damals in Leipzig anwesende Seconda'sche Schauspieler-Gesellschaft mehrere Ballette, Pantomimen, Entreacts u. dergl. componirte, und sogar ihr die Opern einstudiren half. 1789 brachte er die Oper „die Zigeuner“ fertig, und nun engagirte er sich förmlich bei jener Gesellschaft als Musikdirector, alle Zeit, die ihm seine

Amtsgeschäfte übrig ließen, mit Componiren sich beschäftigend. Er setzte mehrere Sinfonien, Chöre, kleine Opern ꝛc. 1790 hatte er schon einen nicht unbedeutenden Namen in der musikalischen Welt, namentlich durch den großen Eifer, womit er seiner Direction vorstand. 1795 war er als Musikdirector bei der Döbbelinschen Gesellschaft, und 1796 zu Magdeburg, wo er 1797 unter Anderem seine Chöre zu dem Trauerspiele „Alfred" mit vielem Beifalle aufs Theater brachte, und nachher einige Jahre auch die Winterconcerte der Freimaurerloge und Harmoniegesellschaft mit überaus glücklichem Erfolge leitete, aber schon am 1sten October 1804 an der Auszehrung starb.

Pittoni, schrieb sich, wie Baini, der es genau wissen kann, versichert, Pitoni; s. daher dies. Artikel.

Più (ital.) — mehr; dient zur näheren Bestimmung mancher Vortrags-Bezeichnungen, wie z. B. p. allegro — schneller, geschwinder (nämlich als vorher); p. forte (abgekürzt più f., seltener p. f. oder pf.) — stärker; p. tosto — eher, vielmehr, lieber; adagio più tosto Andante — langsam, eher aber (lieber) Andante (nämlich als Adagio). a.

Pixis. Kaum ist es möglich, die einzelnen Glieder dieser weltberühmten Künstlerfamilie in ihrer Geschichte von einander zu trennen; auch die Uebersicht über das Ganze würde dadurch nur mehr erschwert als erleichtert werden, u. so geben denn auch wir, was uns aus jener Geschichte u. von den einzelnen ihr angehörenden Personen bekannt ist, hier im Zusammenhange. — Der Vater der Familie, Friederich Wilhelm, war ungefähr seit 1770 Organist an der reformirten Kirche zu Mannheim, und im Ganzen ein recht braver Musiker, der nebenbei auch mehrere sehr wohlgelungene Orgel-Vorspiele, Clavier-Trio's und Clavier-Sonaten componirte, jedoch niemals eigentlich excellirte. Von seinen beiden Söhnen, die allein dem Namen Pixis einen europäischen Ruf erworben haben, ward der ältere, ebenfalls Friederich Wilhelm mit Vornamen, im Jahre 1786, und der jüngere, Johann Peter, im Jahre 1788 zu Mannheim geboren. Sehr früh fing der Vater an, mit ihnen Musik zu treiben; aber spielend, indem er ihnen allerlei kleine Instrumente in die Hände gab, und je nachdem sie Lust hatten, einige Versuche mit ihnen darauf anstellte. Der ältere, Friedr. Wilh., jetzt Professor am Conservatorium zu Prag, zeigte eine besondere Vorliebe für die Violine, und Joh. Peter, der jüngere, derzeit in Paris und einer der berühmtesten und befähigetsten Virtuosen und Componisten für Clavier, vornämlich für dieses Instrument. Sobald nun ihr, man möchte sagen schon in der Wiege sich kundgegebenes, außerordentliches Talent eine bestimmte Richtung gewonnen hatte, hörte der Vater auf, ihr eigener Lehrer zu seyn. Friederich Wilhelm, der damals erst 5 Jahre alt war, erhielt einen Geiger Namens Ritter zum Lehrer. Wer Johann Peters erster Lehrer war, können wir nicht angeben. Ritter that mit seinem gelehrigen Schüler Nichts, als daß er ihm die Noten lehrte und dann, neben anderen Anfangsgründen, die Applicatur auf der Violine zeigte. Nachher trat ein gewisser Luci, Violinist beim Bernhard'schen Orchester zu Offenbach, an dessen Stelle. Unter diesem waren aber die Fortschritte des Knaben zu schnell, als daß der Vater nicht hätte darauf denken sollen, bei Zeiten ihn in eine noch gediegenere Schule zu bringen. So ward bald darauf Fränzel des kleinen Violinisten alleiniger Lehrer, und der Clavierspieler trat wieder in des Vaters, nunmehr aber eben so strengen, als früher nachsichtigen und spielenden Unterricht zurück. Noch war Friederich Wilhelm nicht zehn, und Johann Peter nicht 9 Jahre alt, als sie beide 1796 in einem Concerte zu

Mannheim öffentlich auftraten, und durch ihre, für ihr Alter in der That bewundernswerthe Fertigkeit, ein jeder auf seinem Instrumente, und ihren herrlichen Vortrag den ungetheiltesten Beifall erhielten. Bei der kleinen Besoldung, die er hatte, mußten die damaligen traurigen Kriegszeiten dem Vater manche sorgen- und kummervolle Stunde bereiten; in seinen beiden Knaben sah er jetzt eine neue Stütze in der Noth. Alles, äußere und innere Bildsamkeit, Zeiten und Umstände vereinigten sich bei den Knaben, Aufsehen zu erregen. Fränzl's Beifall, Rath und Wegzeiger kam auch noch dazu, und die Aussicht auf möglichen Gewinn: kaum war der Gedanke an eine Virtuosenreise bei dem Vater wach geworden, so wurden auch schon die Anstalten zur Ausführung getroffen. Der erste Ausflug ging indeß nur nach Carlsruhe und Stuttgart; 1797 aber ließen sie sich schon in Göttingen, dann zu Cassel und zu Braunschweig hören. Von Braunschweig ging es dann weiter über Zelle, Bremen, Hamburg. Hier hielten sie sich längere Zeit auf. Es befand sich nämlich damals gerade der berühmte Viotti dort, und die günstige Gelegenheit, den älteren Friederich Wilhelm von diesem großen Meister einige Zeit unterrichten zu lassen, wollten Vater und Sohn wahrnehmen. Daneben übte derselbe sich auch auf dem Claviere, und in Hamburg war es, wo beide Brüder einmal mit einem 4händigen Clavierconcerte auftraten. 1799 reisten sie zurück nach Hannover. Jetzt hatte ihre Kunst schon einen verhältnißmäßig so hohen Grad erreicht, daß Enthusiasten sie in Versen besangen und ihnen Kränze wanden, nicht eingedenk der von Lob überströmenden Journale und Zeitungsberichte aus allen Städten, wo sie bis jetzt gewesen waren u. zu welchen sie auf ihrer ferneren Wanderung noch gelangten. Kaum daß sich glücklichere Erfolge denken lassen, als womit dieser erste Versuch einer größeren Reise der Familie Pixis gekrönt war. Im September des Jahrs 1799 trafen sie zum zweitenmale in Braunschweig ein, und im Anfange des Jahrs 1800 zu Leipzig, von wo es dann nach ein Paar Concerten bald wieder nach Berlin ging. Wie höchst freundlich und beifällig auch hier ihre Aufnahme war, und welch' großes Aufsehen namentlich Friederich Wilhelm mit seinem außerordentlich fertigen Violinspiel machte, beweist folgender verbürgte Vorgang. Der verstorbene Concertmeister Heinze hatte eine vortreffliche Amati-Violine hinterlassen; der junge Pixis sah, spielte, und wünschte sehnlichst, sie zu besitzen; allein die geforderten 50 Friedrichsd'or vermochte der Vater nicht dafür zu bezahlen. Kaum aber war des kleinen und so sehr bewunderten Virtuosen Wunsch und Schmerz bekannt geworden, so trat auch eine Gesellschaft zusammen, welche die verlangte Summe erlegte, und das herrliche Instrument jenem zum Geschenk machte. 1801 war die Familie in Dresden; dann reiste sie weiter, bis nach Warschau, wo sie sich 1803 einige Monate lang aufhielt. 1804 kehrte sie endlich wieder in die Heimath, nach Mannheim, zurück. So glücklich auch alle die gemachten Kreuz- und Queerreisen ausgefallen waren, und eine so glänzende Aufforderung in ihren Erfolgen zu baldigen neuen Wanderungen lag, so versagte der Vater doch, aus wohlweiser Fürsorge für seine Kinder, für die nächste Zeit jede Erlaubniß zu irgend einer Art von Ausflug oder Reise. Friederich Wilhelm ward in die Capelle zu Mannheim aufgenommen, und Johann Peter studirte neben seinen fleißigen praktischen Uebungen nunmehr auch die Composition. Eine Tochter, welche ihrer herrlichen Stimme wegen der Vater zur Sängerin bilden wollte, starb. Von Johann Peter erschienen bald kleinere Sachen für Clavier, als Variationen, Rondo's, Melanges und Tänze. Der Unterricht, den er nach und nach zu geben anfing, ward immer besser bezahlt. Um 1810 lebte er als Musiklehrer in München; kurz darauf

einige Zeit in Frankfurt. Um 1816 hatte sich sein Name als Virtuos bereits über halb Europa verbreitet. In Deutschland durfte er mit den ausgezeichnetsten Clavierspielern sich in einen Wettkampf einlassen. Die Brüder hatten sich nunmehr getrennt. Beide aber reisten viel und weit, was noch immer mehr zur weiteren Verbreitung ihres Rufs beitrug. Gegen 1820 habilitirte sich Johann Peter als Clavierlehrer und Virtuos zu Wien. Von 1826 aber lebt er in Paris, abwechselnd größere und kleinere Reisen unternehmend, so unter anderen 1833 auch durch Deutschland, wo er indeß in den früheren Jahren auch schon zum öftern wieder gewesen war. Die glänzendsten Concerte gab er diesmal in Leipzig, Dresden und Prag, wo auch seine Pflegetochter und Schülerin Francilla Pixis, ein junges Mädchen von jetzt ungefähr 21 bis 22 Jahren, als Sängerin mit Beifall auftrat. Der Violinist Friederich Wilhelm steht schon seit mehreren Jahren als erster Professor der Violine am Conservatorium zu Prag. Beide Künstler sind in praktischer Hinsicht im wahren Sinne des Worts ausgezeichnet auf ihren Instrumenten; merkwürdig aber ist der wesentliche Unterschied, der zwischen der Richtung ihres, jedes in seiner Art, eminenten Virtuosentalents von dem Augenblicke an sich gebildet hat, wo, ein Jeder selbstständig sich der Kunst und ihrer Welt in die Arme werfend, Beide des Vaters Aufsicht und Führung verließen. Des Violinisten Friederich Wilhelm Spiel, das in früheren Zeiten, und namentlich als beide Brüder noch zusammen reisten, überall mehr Aufsehen machte, als das des Pianisten, ist ganz das ungeschminkte, solide, und über alle bloße Effektmacherei erhabene geblieben, wozu es Fränzl's strenge und gediegene Weisung gebildet hatte. Es ist überaus fertig, präcis, gewandt, anmuthig, kräftig und zart zugleich, rein von der äußersten Tiefe bis zu der immer nur erschwinglichen Höhe, und — was uns über Alles gilt — stets beseelt von einem reinen, innigen, tiefen Gefühle. Des Pianisten Johann Peters Vortrag dagegen hat bei allem äußeren Glanze, ungeachtet seiner größtmöglichsten Fertigkeit u. Eleganz, immer Etwas, was schlechterdings nur darauf berechnet ist, Effekt zu machen, u. daher in jedem Augenblicke nur einen Schritt hat zur Chalataneri. Schwierigkeiten an Schwierigkeiten weiß er zu häufen, daß vor Angst Einem die Brust schwellt, aber alle jene Innigkeit, welche Herz und Ohr an des Bruders kleine Violine zu fesseln scheint, ist ihm fremd. Diesen Charakter tragen denn im Ganzen auch seine Compositionen. Friederich Wilhelm hat wenig oder gar nichts Erhebliches geschrieben; von Johann Peter, dem Pianisten, dagegen besitzen wir nah an 150 Werke. Es sind Concerte, Trio's, Fantasien, Variationen, viele Rondo's, und endlich auch die Oper „Bibiana oder die Capelle im Walde"; die gelungensten, u. wahrlich auch empfehlenswertheſten von allen seinen Compositionen sind wohl die Trio's für Pianoforte, Violine u. Baß. Sie sind würdevoll gehalten, ziemlich klar und im Ganzen gut instrumentirt; freilich auch, wie die meisten übrigen, schwer in der Ausführung, und daher dem uneingeweiheten Zuhörer ein Räthsel. Auffallend genug wollen uns die neueren seiner Claviersachen am wenigsten zusagen, wie z. B. die von ihm sogenannte militärische Fantasie „die 3 Glöckchen," das sogenannte Glöckchen = Rondo. Es begegnen uns gar viele Spielereien darin. In London indeß soll er, bei seinem letzten Aufenthalte dort, außerordentliches Glück mit dieser Art von Tonsätzen gemacht, und das mag ihn denn auch zur Fortsetzung des im Grunde nicht sehr künstlerischen Weges bewogen haben. Vielleicht ließe sich jener merkwürdige Unterschied unter den künstlerischen Bestrebungen des Brüderpaars aus einer Anomalie der subjectiven Charaktere analysiren. Friederich Wilhelm, der Violinist, ist — um allen

weitläuftigen Wortprunk zu ersparen — ein freundlicher, bescheidener, äußerst liebreicher und liebenswürdiger Mann, der da lebt in und um dem Menschen, wie in und mit seiner Kunst; Johann Peter, der Pianist, findet mehr in sich selbst genug und strebt kühn nach Dingen, die oft eben so wunderbar erscheinen, als die Wohlgefälligkeit, mit welcher zu betrachten er sich selbst nie vergißt. J. P. Pixis ist einer unserer vorzüglichsten Instrumental-Componisten, d. h. er besitzt alle Mittel und Kräfte, etwas Vorzügliches hier zu leisten; wie aber die Mittel noch nicht heiligen den Zweck und umgekehrt, so erhebt auch der größte Reichthum von Kunstfähigkeit das Produkt selbst noch zu keinem vollkommenen. Mißbrauch ist hier doppelt Sünde. Es sollte uns leid thun, wollte man die Oper „Bibiana" zum Maaßstab seines Talents nehmen; wie überhaupt seine Vocalcompositionen (worunter auch einige Hefte Variationen, z. B. die für die Sängerin Sontag, und Lieder). Sie sind ohne alle bestimmtere Charakteristik u. entbehren alles fließenderen und Herz und Ohr wohlthuenden Gesanges. Wollte man einen Vergleich unter den jetzt renomirtesten Pianoforte-Virtuosen und unserem Pixis anstellen, so würde, seiner ganzen eigenthümlichen Erscheinung nach, wohl Henry Herz zunächst ihm anzureihen seyn, nur daß er von diesem schon mehr an jugendlicher Frische übertroffen wird. Sonst theilt er ganz das mit ihm, was der Franzose brillant und elegant nennt, dem wir Deutschen aber das Solide absprechen, was unter Anderen Hummel, Kalkbrenner, und aus der früheren Periode Clementi und Cramer so unvergeßlich und ewig lieb uns macht. Von dem jungen Thalberg wird P. in jeder Hinsicht übertroffen, und wenn Einige einen Vergleichungspunkt unter den beiden Künstlern haben finden wollen, so ist das wohl nur eine eingebildete Manier, die sich in einer oft räthselhaften Vollgriffigkeit und Applicatur kund zu geben scheint. Aus der Jugendgeschichte jener oben bereits erwähnten Pflegetochter des Pianisten, Francilla Pixis, ist uns nichts Näheres bekannt. 1831 begann sie ihre Studien als Sängerin. Zuerst trat sie an der Seite ihres Pflegevaters in Concerten öffentlich auf; dann trennte sie sich von diesem und ging aufs Theater. 1834 war sie eine Zeitlang in München engagirt; später sang sie in Nürnberg, Leipzig, Berlin u. s. w. Jetzt (1837) ist sie bei ihrem Vater in Paris und wird mit demselben eine große Reise durch England u. s. w., vielleicht noch weiter als durch ganz Europa machen. Von ihrem Vater ward sie zur Sängerin gebildet. Sie besitzt eine höchst klangvolle und umfangreiche Mezzo-Sopran-, ja im Grunde eigentlich Altstimme, der es an Nichts gebricht als einer vollkommneren Ausgleichung der höheren und tieferen Chorden. Ihr Vortrag ist voller Gefühl und Ausdruck; ihr Spiel auf der Bühne aber, zwar mit viel Leben, doch mit wenig jener weiblichen Grazie, die in jeder Art von Situation den Bewegungen eine Weichheit, formalistisch eben jene wellenwogende Linie verleiht, die dem Auge des Schauers so wohl thut, und nicht gesucht werden kann, weil sie sich auf diese Weise sehr schwer findet. Mehr Routine findet sich mit der Zeit von selbst. Uebrigens machte sie in Deutschland, und namentlich in Berlin und Leipzig viel Glück; geringer scheint dies in Paris gewesen zu seyn, wo sie sich auch zuerst auf der Bühne versuchte. Dr. Sch.

Pizzicato (ital. abgek. piz. oder pizz.),—gekneipt, geschnellt; kommt blos in Tonstücken und Stimmen für Bogeninstrumente vor, und bedeutet, daß die Noten nicht mit dem Bogen gespielt, sondern mit den Fingern, wie bei der Harfe oder Laute, durch Kneipen oder Reißen der Saiten hervorgebracht werden sollen. Wo diese Spielart wieder aufhört und die Noten wieder mit dem Bogen gespielt werden, steht dann col' arco (abgek. col' ar.—

oder c. arc.), d. h. mit dem Bogen. Sind es nur wenige Noten, die pizzicato vorgetragen werden sollen, so läßt man die Violine und Viole deshalb am zweckmäßigsten in ihrer gewöhnlichen Lage und reißt die Saiten mit dem Zeigefinger der rechten Hand, weil das schnelle Einsetzen des col' arco dann mit den wenigsten Umständen verbunden ist; bei Stellen von größerem Umfange aber hält man diese Instrumente, der größeren Bequemlichkeit wegen, meist wie die Guitarre oder Laute an die rechte Seite, unterstützt sie hier etwas mit dem rechten Oberarme und kneipt oder reißt die Saiten mit dem Daumen der rechten Hand. Zuweilen, jedoch sehr selten und immer nur in Solostimmen, trifft es sich auch, daß beim Spiel mit dem Bogen dennoch einzelne Töne pizzicato genommen werden sollen; in dem Falle verrichtet das Reißen der Saiten irgend ein hiezu am geschicktesten gelegener Finger der linken Hand, gewöhnlich der kleine Finger. Das Pizzicato kann, bei richtiger und sparsamer Anwendung, besonders in komischen Tonsätzen oft von höchst vortheilhafter Wirkung seyn. Man muß das pizzicato-spielen nicht mit Pickiren (s. Piquiren) verwechseln. Unter diesem wird etwas ganz Anderes verstanden. —hr.

Pla, zuweilen auch Plas u. Plats geschrieben, zwei Brüder, einer davon hieß Giuseppo mit Vornamen, beide waren geborne Spanier und ausgezeichnete Hoboen-Virtuosen. Um 1752 kamen sie von Madrid nach Paris, wo sie ungemeines Aufsehen, namentlich durch ihr Zusammenspiel erregten. Vier Jahre hielten sie sich in Paris auf; dann machten sie mehrere Reisen durch die Provinzen, und endlich 1761 auch durch Deutschland, wo sie der damalige Herzog von Würtemberg als Cammermusiker in seiner trefflichen Hofcapelle anstellte. Kaum aber hatten sie ein Jahr in Stuttgart zugebracht, so starb der eine Bruder; der andere blieb noch mehrere Jahre, während welcher Zeit er besonders 1763, bei den 14tägigen Geburtsfesten am Herzoglichen Hofe, große Triumphe feierte. Dann traf die Capelle eine allgemeine Umgestaltung, wobei auch die Gehalte der Einzelnen bedeutend vermindert werden sollten. Pla wollte sich der Anordnung nicht fügen, und ging wieder auf Reisen, die ihn nach längerem Aufenthalte in Frankreich endlich auch in sein Vaterland zurückführten, das er nachgehens nie wieder verlassen zu haben scheint. In der ganzen 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts circulirten in Deutschland viele Hoboen-Trio's, Concerte, Solo's und Duos, auch Einiges für die Flöte, unter dem Namen Pla. Welchem von den beiden Brüdern aber die einzelnen Piecen angehören, läßt sich nicht ermitteln. Das Meiste ist auch Manuscript geblieben und hat sich nur durch Abschriften verbreitet. Gedruckt wurden in Amsterdam einige Flöten-Duo's. Unsere jetzigen Virtuosen können natürlich keinen Gebrauch mehr von Allem machen. 9.

Plachy, Wenzeslaus, geboren zu Klopotowitz in Mähren den 4ten September 1785; wurde von seinem Onkel, Anton Pl. unterrichtet, kam als Jüngling nach Wien, woselbst er sich durch den freundschaftlichen Umgang mit Hummel, Förster und Caudella ausbildete, Clavier-Lectionen gab und 1811 den Organisten-Dienst in der Kirche des Piaristen-Collegiums erhielt. Von seiner Arbeit sind 70, meistentheils sehr gefällige, im leichten Style gehaltene Pianoforte-Werke erschienen, darunter aber auch eine brav gearbeitete Missa, ein Graduale und zwei Tantum ergo. — 18.

Die Clavierſachen von Plachy bestehen meist in kleinen Rondos, Sonatinen, Variationen ꝛc., und sind, mit Auswahl, beim Unterrichte besonders in der That sehr vortheilhaft zu verwenden, indem sie hier das Angenehme mit dem Nützlichen und Zweckgemäßen verbinden, was Schüler und Lehrer

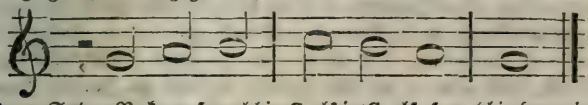
die Arbeit so bedeutend erleichtert. Durchschnittlich sind sie alle leicht, und für einigermaßen vorangeschrittene Anfänger ganz passend. d. Red.

Plagalisch. Hier lese man zuvörderst die Artikel Kirchentöne und Authentisch. Von diesem letzten nämlich bildet, wie aus dem Art. bereits zu ersehen, Plagalisch gewissermaßen den Gegensatz. Das Wort kommt her von dem griech. πλαγιος — abhängig, lehnisch, nach der Seite oder in die Quere gerichtet. Plagalische Tonarten, welcher Begriff der neueren Kunsttheorie zwar nicht mehr geläufig, um der älteren willen aber von großem historischen Interesse ist, sind also — mit einem Worte — abhängige oder vielmehr sich anlehnende Tonarten, d. h. Tonarten, die sich an die authentischen gewissermaßen anlehnen. Authentische Tonarten (wir müssen dies hier wiederholen) sind nämlich solche, deren Umfang und Melodien sich von Tonica zu Tonica erstrecken, wie z. B. die Melodien „Eine feste Burg ist unser Gott," „Vom Himmel hoch da komm ich her" u. a.; plagalische nun aber solche, die in ihren Melodien nicht Tonica und Tonica zu ihren Anfangs- und Endpunkten nehmen, sondern sie als ihre Mitte in sich einschließen. Es wird dies klarer, wenn wir einen Blick auf das ganze Tonmanöuvre der Alten selbst werfen. Nachdem diese das Tetrachord-System abgeschafft und das Octaven-System eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beiden Halbtöne in der Octave (e—f u. h—c) sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, deren Namen wir aus den Artikeln Kirchentöne und Tonart kennen. Durch die harmonische u. arithmetische Theilung der Octaven suchten sie nun aber auch der Quinte einen doppelt gewichtigen Charakter zu geben, so daß dieselbe als wirkliche Dominante nicht allein die Mitte, sondern auch den Anfang einer Tonart derselben Tonweise bilden konnte u. durfte, und so erhielten sie, bei gleicher Anzahl von Tonleitern, eine noch größere Anzahl von Tonarten, die sie eintheilten 1) in solche, welche von dem Grundtone zur Quinte und Octave, und 2) welche von der Quinte zur Octave und Duodecime aufstiegen. Jene waren die authentischen, diese die plagalischen Tonarten, und jede von den 6 authentischen Tonarten hatte auch ihre plagalische, denn jeder ihrer 6 Grundtöne hatte seine reine Quinte (H nicht, denn es fehlte fis). Wir wollen zu mehrerer Deutlichkeit die Tabellen der Leiter der beiden verschiedenen Geschlechte von Tonarten hersetzen:

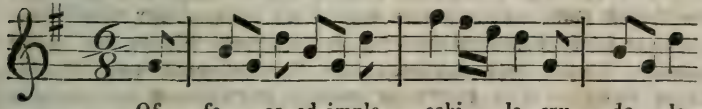
	Authentisch.		Plagalisch.
Jonisch:	C d e f g a h c.	=	G a h c d e f g.
Dorisch:	D e f g a h c d.	=	A h c d e f g a.
Phrygisch:	E f g a h c d e.	=	H c d e f g a h.
Lydisch:	F g a h c d e f.	=	C d e f g a h c.
Myxolidisch:	G a h c d e f g.	=	D e f g a h c d.
Aeolisch:	A h c d e f g a.	=	E f g a h c d e.

Hiernach scheinen nun zwar unter 2 u. 2 Tonarten (bis auf eine) immer vollkommene Gleichheiten statt zu finden, wie z. B. zwischen Jonisch authentisch und Lydisch plagalisch, Dorisch authentisch und Mixolydisch plagalisch; allein diese Uebereinstimmung ist wirklich nur scheinbar, denn im Wesentlichen herrschen bedeutende Verschiedenheiten darunter, von denen wir hier nur die eine namhaft machen, daß eine authentische Tonart immer in dem Grundtone ihrer Leiter endigen muß, wie z. B. die jonische immer in C, eine plagalische aber nicht im Grundtone ihrer Leiter, sondern ebenfalls im Grundtone ihrer authentischen Leiter endigt, also Jonisch plagalisch nicht etwa in G, sondern ebenfalls in C, denn der Grundton der plagalischen Leiter ist nicht

Tonica, sondern Dominante der Tonart. Nöthig war für die Alten jene Eintheilung einer Tonart in 2 verschiedene Gattungen, um theils jede Tonart an sich, theils ihre melodischen Fortschreitungen und Schlüsse und vornehmlich in Fugen die Antwort des Thema's oder den Gefährten des Führers genau bestimmen zu können. Die neuere Musik bedarf bei ihrer hohen Kunst-Entwickelung und unabsehbaren Erweiterung einer solchen Eintheilung nicht mehr. Bei den weit einfacheren Alten aber war sie — wie gesagt — höchst nothwendig. Mancher einfache Choralgesang würde ohne sie ein ganz zweideutiges Fugenthema abgegeben haben.



Dieser kurze Satz z. B. kann sowohl in G als in C, also sowohl in der mixolydischen als hypojon. Tonart geschrieben seyn. Im ersten Falle ist die Tonart authentisch u. die Antwort muß in D, in der plagalisch-mixolydischen Tonart, geschehen; im zweiten Falle aber ist sie plagalisch, und der Gefährte muß in C, in authentisch-jonischer Tonart, auftreten. Besonders bei ihren Choral-Vorspielen und bei der harmonischen Begleitung eines Chorals haben Organisten noch jetzt hierauf sehr wohl zu achten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind (wir haben oben Beispiele angeführt); es giebt aber auch Kirchengesänge, deren Tonart durchgängig plagalisch ist, wie „Ach Gott vom Himmel sieh darein". Die Melodie dieses Liedes steht in der hypophrygischen Tonart und nicht in unserm G-Dur, wie Manche irriger Weise glauben. Man kann in den Choralmelodien die authentische und plagalische Tonart leicht erkennen, wenn man nur auf ihren Umfang sieht, wobei einige Töne über die gewöhnlichen Gränzen hinaus Nichts ausmachen. Aber nicht allein in alten Chorälen, sondern selbst in manchen modernen Tonstücken ist der Unterschied zwischen Authentisch und Plagalisch vorherrschend. Eine Arie von Graun fängt z. B. an:



eine andere:

Jene beginnt offenbar in der authentischen, diese in einer plagalischen Tonart, und so sind es manche Musikstücke und Tonsätze auch jetzt noch durchgehends: der eine Tonsatz ist authentisch, der andere durchgehends plagalisch. Bei diesem ist die harmonische Begleitung nothwendiger als bei jenem. Daher sollten Lieder, und namentlich Volkslieder, da diese weit öfter *ohne* als *mit* Begleitung gesungen werden, niemals eine plagalische Eintheilung haben, sondern in rein authentischer Tonart gesetzt seyn. Zum Schluß bemerken wir noch, daß man sich, zur Bezeichnung einer solchen Nebentonart, die eine plagalische Tonart ist, ehedem, und namentlich bei den Griechen, statt des Wortes Plagalisch auch wohl des Worts Hypo bediente, weil nämlich die plagalischen Tonleitern immer unter der eigentlichen Tonica anfangen (eine Quarte unter ꝛc.). Man vergleiche indeß noch den Art. Hypo. M.

Plain-chant, französischer Name des Cantus firmus oder Choralgesanges. Man sehe diese Artikel.

Plaisanterie. Unter diesem Namen verfertigte man in der ersten Hälfte des verwichenen Jahrh. Tonstücke für Clavier, die aus verschiedenen, nicht allzuweit ausgeführten Sätzen von munterem u. angenehmem Character, und mit darunter gemischten Tanzmelodien, bestanden. Jetzt nennt man derartige Tonstücke wohl Amusement, Divertissement, Potpourri, Melanche u. wie noch anders. Künstlerischen Werth haben natürlich dergl. Musikstücke nicht.

Plantade, Carl Heinrich, Königl. Capellmeister zu Amsterdam, ward um 1765 in Frankreich, wahrscheinlich in Paris, geboren, u. studirte Anfangs vornehmlich das Violoncell. Er brachte es zu einer bedeutenden Fertigkeit darauf. Noch 1790 lebte er als Violoncell-Virtuos zu Paris; dann ward er Lehrer des Gesanges am Conservatorium daselbst, als welcher er nebenbei viele Romanzen, Duette, Chansons u. dergl. mit Harfen- und Clavierbegleitung componirte, dann die Opern „Le Jaloux malgré lui", „Les deux Soeurs", „Les Souliers moderés", „Palma ou le Voyage en Grece", „Romagnesi", „Au plus brave la plus belle", „Zoé ou la Pauvre petite" u. „Esther". Letztere ist eigentlich ein geistliches Drama, von Racine. Die Composition hatte er unter Berton studirt. Vom Augenblicke seiner Anstellung an am Conservatorium cultivirte er das Violoncell fast gar nicht mehr. 1808 ward er nach Amsterdam berufen, und öffentlichen Nachrichten zufolge soll er Viel zur Förderung der Musik daselbst beigetragen, und namentlich dem Orchester eine bessere Einrichtung und würdige Stellung gegeben haben. In Deutschland kennt man seine Opern nur sehr wenig; desto mehr und mit Liebe aber jene seine kleineren Vocalsachen, namentlich die Romanzen. Auch schrieb er einige Instrumentalwerke, die unsers Wissens keine weitere Verbreitung fanden. Uns ist wenigstens kein erhebliches davon als gedruckt bekannt. 17.

Plarr, 1) August Theodor, Flötenvirtuos, geboren zu Dresden am 2ten August 1746, und gestorben daselbst als vielgeachteter Musiklehrer 1818, war in seiner Blüthezeit einer der vorzüglicheren Meister auf seinem Instrumente, sowohl was Fertigkeit als Annehmlichkeit und Reinheit des Tones betrifft. Auch brachte er manche Verbesserung an demselben an. Statt der b-Klappe z. B. erfand er das b-Loch, das mit dem Daumen der linken Hand bedeckt wird, und mit dessen Hülfe man unter anderen wesentlichen Vortheilen auch den Triller auf a in G-Moll ganz leicht hervorbringen kann. Das Glück war ihm nicht günstig, und so hatte er sein ganzes Leben hindurch mit Sorgen zu kämpfen. Seine Compositionen für Flöte sind der Mehrzahl nach bloße Uebungsstücke u. zum mindesten Theile gedruckt. — 2) Gottlieb Immanuel, jüngerer Bruder des vorhergehenden, geb. zu Dresden 1748, kam 1759 unter die Churfürstlichen evangel. Schloßcapellknaben, als welcher er bei dem damaligen Capelldirector Richter 6 Jahre lang praktisch und theoretisch die Musik recht gründlich trieb; doch wählte er sie später nicht zu seinem eigentlichen Berufe, widmete sich vielmehr dem Schreibereifache, und ward zuletzt Apellations-Gerichtscancellist, als welcher er 1816 oder 1817 starb. Uebrigens blieb ihm die Musik sein ganzes Leben hindurch eine innige Freundin. Er spielte gut und viel Clavier, sang und componirte endlich auch manches Gefällige. Besonders waren seine Tänze, und unter diesen wieder vornehmlich seine Polonaisen, einst sehr beliebt. Mehrere Sammlungen davon sind auch gedruckt worden.

Platel. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts lebten 2 Künstler Namens

P. zu Paris. Der eine war Sänger an dem Theatre des Troubadours, der andere, Nicolas mit Vornamen, und tüchtiger Violoncelliſt, war Mitglied des Orcheſters am Theatre lyrique. Von jenem erſten, dem Sänger, iſt uns nichts weiter bekannt geworden. Dieſer zweite, der Violoncelliſt, lebt jetzt, und ſchon ſeit längerer Zeit, zu Brüſſel, und hat, neben ſeiner glänzenden Virtuoſität auf dem Inſtrumente, ſich auch als Componiſt für daſſelbe ausgezeichnet. So ſchrieb er bis jetzt, wenn wir die gedruckten ſeiner Werke zählen, 5 große Concerte für Violoncell mit Begleitung des Orcheſters (das 5te davon heißt „die Viertelſtunde"), 3 große Sonaten mit Baßbegleitung in 3 Heften, 8 Hefte Variationen, dann Capricen und Präludien, 3 Trio's für V. Bratſche und Violine, und endlich ungefähr ein halb Dutzend Duette für Violoncell und Violine. B.

Plato, eigentlich Platon, und ſein urſprünglicher Name war Ariſtokles; wegen ſeiner breiten Stirne und Bruſt nannte er ſich, nach dem griechiſchen πλατος, Platon. Er ward geb. zu Athen um 429 vor Chriſtus. Da ſein Vater, Ariſton, von Kodros, u. ſeine Mutter, Periktione, von Solon abſtammte, beide aber ihr Geſchlechtsregiſter bis zu Poſeidon zurückführten, ſo wäre ſchon hierin ein Grund vorhanden, warum man ihm ſpäter den Beinamen „der Göttliche" gab; allein ſeine Verehrer fabelten noch von einer ganz andern Geſchichte ſeiner Geburt. Noch als Jungfrau, hieß es, ſey ſeine Mutter von Apollo befruchtet worden und er das Produkt dieſer Liebe. Bei überhaupt ausgezeichneter Erziehung ward ihm der gründlichſte Unterricht in der Grammatik, Malerei, Gymnaſtik und Muſik, und er errang eine ſolche Fertigkeit, daß er ſich früh bei den iſthmiſchen und pythiſchen Spielen in einen Wettkampf einlaſſen durfte. Auch Poeſie war ein Haupttheil ſeiner jugendlichen Beſchäftigungen. Indeſſen wandte er ſich bald dem ernſten Studium der Philoſophie zu, das bei den alten Griechen bekanntlich auch die Kunſt und vorzugsweiſe die Muſik umfaßte. Die ganze Philoſophie war ihnen bekanntlich ja nichts als Muſik. Am meiſten fruchtbar für ihn war hier der traute und lehrreiche Umgang mit Socrates, der ihn eben ſo ſehr liebte als um der Größe und Tiefe ſeines Geiſtes willen bewunderte. Von ſeinem 20- bis zu ſeinem 28ſten Jahre beſuchte P. die Schule des Socrates zu Athen. Man kennt die Geſchichte von dem Schwanen-Traum, den Socrates in der Nacht vorher, als P. zum erſten Male zu ihm kam, hatte u. nachgehends durch P's Erſcheinung ſich deutete. Nach Socrates Tode verließ P. Athen und ging nach Megara, wo damals Euklid eine Philoſophenſchule pflegte. Dann unternahm er eine große wiſſenſchaftliche Reiſe, beſonders um Sitten und Staatsverfaſſungen kennen zu lernen. Großgriechenland in Italien war das erſte Ziel derſelben. Hier blühete damals die pythagoreiſche und eleatiſche Schule. Dann beſuchte er noch Kyrene und Afrika; von da ging er nach Aegypten und endlich nach Sicilien, wo ihm einige freimüthige Aeußerungen gegen den älteren Dionyſius beinahe das Leben gekoſtet hätten. Aus der Sklaverei, in welche er dafür geworfen worden war, kaufte ihn Anniker is von Kyrene los. Nach Griechenland zurückgekehrt trat er nun, 30 Jahre alt, ſelbſt als Lehrer in der Academie auf, und erlangte hier bald ein ſolches Anſehn, daß ſelbſt Feldherren u. große Staatsmänner, wie z. B. Timotheus, Phokion, Demoſthenes u. A., ſeine Vorträge beſuchten. Noch zwei Mal reiſte P. nach Sicilien, um den jüngeren Dionyſius durch Philoſophie zum Regenten zu bilden und ihn mit Dion auszuſöhnen; aber ungeachtet ſeines glorreichen Empfanges verfehlte er ſeine Zwecke, und gerieth ſelbſt noch einmal in Gefahr. Die letzten Jahre ſeines Lebens brachte er in Athen in philoſophiſcher Ruhe zu, indeß als Schriftſteller und Lehrer fortwährend

nützlich. Er starb 348 vor Christus. Ueber seine philosophischen Systeme sich auszulassen, geziemt uns nicht hier, in dem rein musikalischen Lexicon. Was er über Musik geschrieben und gelehrt hat, und worunter viele historisch wichtige Nachrichten über die Musik der alten Aegypter, findet sich zerstreut in mehreren seiner Schriften. Dr. Deyks versuchte mit Glück eine Zusammenstellung derselben in der „Cäcilia" Bd. 8 pag. 69. ff., wo man das Weitere nachsehen kann. Dann empfehlen wir dem nach ernsterem Wissen in dieser Sache Verlangenden noch das Buch von Dr. Kapp „Platon's Erziehungslehre", in welchem namentlich dieses großen Weltweisen, der, wie Göthe sagt, sich zur Welt verhält wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen, ewig wahre und jeden gebildeten Musiker sehr interessirende Ansichten über den Einfluß der Musik (natürlich in jenem weiten griechischen Sinne) auf den Menschen in jeder möglichen Sphäre mit höchst sorgfältiger Benutzung und genauer Kenntniß der Quellen zusammengestellt sind. Dr. Sch.

Platone, Luigi, in den 2 letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts in Italien als Operncomponist beliebt, war aus Neapel gebürtig, und brachte dort auch die längste Zeit seines Lebens zu, in welcher Eigenschaft ist nicht bekannt, wie überhaupt sonst etwas Näheres aus seiner Geschichte. Von seinen Compositionen werden noch die komischen Opern genannt: „il Conte Lenticchia", „Amor no ha riguardi", „Le Convulsioni", „il Matrimonio per sorpresa". Diesen Werken nach gehörte P. ungefähr zu den letzten Zöglingen der ehemaligen guten Neapolitanischen Schule. Seine Opern wurden in Rom und in Neapel mit Beifall gegeben. In Rom scheint er auch zuletzt gewohnt zu haben. Sein Todesjahr muß noch in das Ende des vorigen oder höchstens gleich in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fallen. 33.

Platti, Giovanni, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland als ein gefälliger und fleißiger Instrumentalcomponist und tüchtiger Virtuose auf der Violine und Hoboe bekannt, war Cammermusikus des Bischofs von Würzburg, aber ein Venetianer von Geburt. Zu Nürnberg wurden mehrere Clavier-Sonaten, auch 6 Clavier-Concerte u. einige Flöten-Solo's von seiner Arbeit gedruckt; ungleich mehr andere derartige Werke, und vorzüglich Clavier-Concerte, hatten sich aber durch Abschriften im Manuscript verbreitet. Seine Frau, Therese mit Vornamen, war Sängerin am Würzburger Theater.

Playford, John, geboren zu London 1613, war Musikalienhändler dort und zugleich ein vielseitig und gründlich gebildeter Musiker. 1671 gab er in Folio heraus: „An Introduction to the Skill of Music, in three books, welches Buch, obgleich es im Grunde Nichts war als eine glückliche Compilation aus Morley's, Butler's und Anderer Schriften, in dem Zeitraume von ungefähr 50 Jahren doch 15 verschiedene Ausgaben erlebte. Aehnliches Glück machten 6 1stimmige Psalmen mit Orgelbegleitung von seiner Composition. Burney versichert, daß durch dieses Werk das Psalmen-Singen in jedem Dorfe Englands eine der liebsten Unterhaltungen geworden sey. Man hat verschiedene Abbildungen von P.; auch in Hawkins Geschichte findet man sein Bildniß. Er starb zu London, als 80jähriger Greis, im J. 1693.

Plectrum, eigentlich ein lateinisches, wird aber auch als deutsches Wort gebraucht, und heißt zunächst im Allgemeinen Alles, womit geschlagen wird, dann insbesondere das Werkzeug, womit Cither- u. dgl. Instrumenten-Spieler die Saiten ihres Instruments reißen oder vielmehr schlagen, damit

dieselben tönen. Gewöhnlich ist dasselbe ein Stückchen Feder oder Elfenbein, auch Holz, Messing, das einer kleinen Zunge oder breiten Nadel gleicht. Bei einigen Instrumenten ist jedoch das Plectrum von ganz eigenthümlicher Form, wie z. B. bei der Mandoline. Unter den Artikeln solcher Instrumente findet man auch die diesfallsige Beschreibung. Wenn Einige auch die Hämmerchen, womit die Saiten des Hackebretts und Pantalons geschlagen werden, und endlich sogar den Bogen der Saiteninstrumente mit dem Namen Plectrum belegen, so ist dies eine viel zu weite Ausdehnung des Wortbegriffs.

Pleyel, oder Pleyl (erstere Schreibart wird die richtigere seyn), Ignaz, geboren im Oesterreichischen 1757 u. gest. zu Paris im November 1831, also in dem Alter von 74 Jahren, zu seiner Zeit einer der berühmtesten und durch ganz Europa beliebtesten Componisten, und guter Violinspieler. Sein Lehrer, sowohl auf der Violine wie in der Composition, war Joseph Haydn, und zwar bis 1786, wo er als ersten Künstler-Ausflug sogleich eine Reise nach Italien unternahm. Ueberall fand er hier die freundlichste Aufnahme, und man wußte im Allgemeinen nicht, was man an ihm mehr zu schätzen hatte, den Künstler oder Menschen, und an jenem den Virtuosen oder Componisten. Besonders gefielen den Italienern damals seine Quintetten, deren er bereits eine ziemliche Anzahl gesetzt hatte, und darunter namentlich das aus F-Moll. In Paris, wohin er sich von Italien aus wandte, machte er gleiches Glück. Auf der Rückreise in Straßburg angekommen, ward er zum Capellmeister am dasigen Münster mit 1000 Rthlrn. Gehalt ernannt. Man erstaunt, wenn man das Verzeichniß der Compositionen ansieht, welche damals schon von ihm gedruckt worden waren: allein nahe an 7 volle Dutzend Violinquartette, dazu noch eine Menge Quintette, mehrere Orchestersinfonien, Duo's und Solo's für Violine und Clavier, Violinconcerte, Sonaten für Clavier, Concerte für die Viola, Quartette für Flöte mit 3 Streichinstrumenten, u. dergl. m.; endlich die Oper „Iphigenie", und wie Viel mag außerdem noch Manuscript gewesen seyn? Italien, Frankreich und ein großer Theil Deutschlands waren damals ganz überschwemmt mit Pleyel'schen Sachen; nur in Sachsen und Thüringen hatte er sich noch keinen Eingang verschaffen können, was denjenigen, der Pleyel gar nicht, den Lauf der Zeiten aber und den Geschmack der verschiedenen Völker, die Richtung, welche die Kunst in den verschiedenen Zeiten und an den verschiedenen Orten, nahm, genauer kennt, sogleich den ganzen Charakter, die Schale wie den Kern, der Pleyel'schen Kunst, wenigstens für jene Tage, errathen lassen muß. Durch die vorletzte Revolution in Frankreich verloren bekanntlich alle Kirchendiener dort für eine Zeitlang ihr Amt: so verlor denn auch P. sein Amt in Straßburg. Das Erste, was er in diesem brodlosen Zustande schrieb, war jene weltbekannte Hymne an die Freiheit, die damals in allen Modejournalen im Clavierauszuge einige Blätter füllte, und ganz geeignet war, die Blicke des Volks auf ihn zu lenken, wenn anders man nur in jenen Zeiten Sinn für etwas Anderes als Krieg und Geld gehabt hätte. Er flüchtete sich in seiner Noth nach London (1793), wo auch Haydn, sein Lehrer und Freund, sich befand. Daß es ihm hier nicht an Beifall fehlte, beweist wohl die Thatsache, daß man sein Bild in Kupfer stach; allein der pecuniäre Gewinn seiner Concerte und Compositionen, deren Zahl er — wir möchten sagen — tagtäglich zu vermehren fortfuhr, muß dennoch nicht sehr groß gewesen seyn, sonst würde er sich wohl länger als nicht einmal ein volles Jahr daselbst aufgehalten haben. Haydn zog das Publikum zu sehr an, als daß ein anderer Künstler hätte große Geschäfte machen können. Er wandte sich abermals nach Paris, und hier besserten sich denn auch alsbald

seine äußeren Verhältnisse. 1796 genoß er die Ehre, daß sein Name unter den Componisten 2ten Ranges, die seit Gründung der Republik durch ihr Talent zur Verschönerung der Nationalfeste beigetragen hatten, öffentlich ausgerufen wurde. Noch in demselben Jahre auch errichtete er mit seinem Schwager Schaffer gemeinschaftlich eine Notenhandlung und Notenstecherei. Nach seiner eigenen Aussage hatte ihn dazu der Unfug bewogen, den manche Musikalienhändler aus leidiger Geldspeculation mit seinem Namen trieben, indem sie denselben manchen Compositionen vorsetzten, von denen nicht eine Note sein Eigenthum war, und die ohne dieses Manöver schwerlich irgend einen befriedigenden Abgang gefunden haben würden. Daß er nun selbst aber, Eigenthümer eines entsprechenden merkantilischen Geschäfts, aus der großen Beliebtheit seines Namens jeden möglichen Gewinn zu ziehen suchte, liegt eben so nah, als die Gewißheit, daß dieses Streben, zumal bei Seiten einer solch' großen gewerbsamen Geschäftsleitung, sich schlechterdings nicht mit dem Vortheile der eigentlichen Kunst vereinigen lassen konnte. Wir wollen nur summarisch das Verzeichniß der hauptsächlichsten Werke liefern, welche er seit Gründung jener Handlung theils selbst, theils durch Andrè in Offenbach und noch Andere edirte, und es mag sich dann Jeder selbst die Frage beantworten, ob es wohl im Bereiche der menschlichen u. künstlerischen Möglichkeit liegt, ohne Nachtheil für die innere Gediegenheit der geistigen Produkte, wie überhaupt für die Dauer und Gesundheit der inneren schöpferischen Kraft, eine solch' außerordentliche und vielseitige Thätigkeit zu entwickeln. Es sind zuerst die „Methode nouvelle de Pianoforte, contenant les principes du Doigté par Pleyel et Dussek"; dann gegen 40 Violinsachen: Quartette, Sextette, Quintette, Terzette, Duette, Concerte, Sinfonien ꝛc.; wohl doppelt so viel für Clavier: Sonaten, Variationen, Rondo's, Etuden u. dergl. m.; eine Clavierschule; Werke für Orchester; und nun berechne man noch, wie viel Zeit und Muße ihm wohl Handlung und Druckerei zur Composition übrig ließen. Auch mußten die neugesetzten Sachen doch zuvor, ehe sie der Presse übergeben wurden, durch- und einmal eingespielt seyn. Auf die Erweiterung der Handlung verwandte er aber in jedem Augenblicke viel Mühe und Sorgfalt, und es glückte ihm in der That auch, dieselbe nach und nach zu einer der bedeutendsten Musikalienhandlungen von ganz Paris, und das heißt eben so viel als von ganz Frankreich, zu erheben. Später verband er sogar eine Clavierinstrumentenfabrik damit, die ebenfalls von Jahr zu Jahr an Umfang gewann, und deren Miteigenthümer bekanntlich der große Claviervirtuos Fr. Kalkbrenner schon seit mehreren Jahren ist. Das namhafteste Verdienst in künstlerischem Betracht erwarb sich Pleyel seit 1801 durch die Herausgabe einer „Bibliothèque musicale" in periodischen Heften, welche, obgleich sie mancherlei hindernden Umständen vor der Zeit unterlag, doch vortreffliche Werke von den ausgezeichnetsten deutschen, französischen und italienischen Meistern enthält. Unter den Verlagsartikeln seiner Handlung, die sich sämmtlich durch einen prachtvollen und eleganten Druck auszeichnen, befinden sich auch Haydn's Quartette und Clavierſonaten, und Boccherini's sämmtliche Werke für Streichinstrumente, und zwar in wahren Prachtausgaben. Das Solospiel unterließ Pleyel natürlich seit der Zeit, daß seine Handlungsgeschäfte einen so guten Fortgang hatten, ganz oder mußte es vielmehr ganz unterlassen. Wenn er Deutschland hie und da noch besuchte, so geschah es nicht, um als Virtuose seinen Namen im Andenken zu erhalten, sondern nur, um seine Heimath wiederzusehen. Jetzt werden die Fabrik- u. Handlungsgeschäfte in Paris, unter übrigens gleicher Firma, von seinem Sohne und Schüler, Camille Pleyel, der auch schon seine Pressen mit kleinen und

gefälligen Compositionen allerlei Art beschäftigte, ganz im väterlichen Sinne und mit dem vom Vater ererbten Eifer fortgesetzt. Begabt war dieser von Mutter Natur mit einer reichen und anmuthigen Fantasie, und unter der sichern Führung eines Haydn hatte er sich wahrlich seltene Kenntnisse der instrumentalischen Elemente erworben: ewig Schade, daß in der Gutmüthigkeit seines edeln Herzens sein seltenes Talent ein Opfer der Mode, des Geschmacks und des bloßen Dilettantismus werden mußte. Welche Wunderwerke, in den colossalsten Gestalten und überschwenglich groß, hätte er ins Leben rufen können, hätte zu den vorhandenen Geistesgaben sich bei ihm auch nur etwas mehr Seelenstärke, Energie des Geistes und genialische Verschmähung aller der äußern Vortheile gesellt, welche mehr als das bloße Lebensbedürfniß befriedigen. Am deutlichsten stellt sich die Wahrheit und Unpartheilichkeit dieses Urtheils heraus, halten wir seine ersten Werke, und vor allen die Quartette, gegen seine späteren. Diese haben nur einen Vorzug, d. i. Leichtigkeit in der Ausführung und Annehmlichkeit der Melodien; sonst aber ist keine Spur von künstlerischer Tiefe darin: den Laien und Dilettanten konnten sie für einige Zeit ergötzen, dem Anfänger auch Lust machen, aber den Eingeweiheten und Gebildeten nimmer befriedigen. In jenen jedoch zeigt sich deutlich der Einfluß der Schule Haydn's und ein glückliches Geschick in der höheren Nachahmung, wie es minder Begabten selten, ja niemals lächelt oder lächeln kann. S.

Plochflöte oder **Plockflöte**, s. **Blochflöte** und **Flöte à bec**, auch **Pfeiffe**.

Ploke, bei den Griechen in der Musik das, was bei den Lateinern **Nexus**. Man vergleiche dieses Wort.

Plutarch, aus Chäronea in Böotien, in der Mitte des 1sten und zu Anfang des 2ten Jahrhunderts nach Christus, war Schüler des Ammonius zu Athen; Eklektiker; Lehrer der Philosophie zu Rom, unter Anderen auch des Hadrian; eifriger Gegner der Stoiker und Epicuräer; bekleidete mehrere Ehrenstellen, war z. B. Procurator von Griechenland. In seinen vielen, eine ausgezeichnete Belesenheit verrathenden Schriften entwickelt er ächte Weisheit und die mannigfaltigsten Kenntnisse. Der Vortrag ist beredt, die Darstellung gemeinfaßlich. P's Werke sind eine reiche Quelle für die Geschichte der Philosophie, des Alterthums und des menschlichen Verstandes überhaupt, nur oft zu dunkel. Diejenige unter ihnen, welche am wenigsten an dieser letzten Eigenschaft leidet, ist wohl gerade der Commentar über Musik, welcher überhaupt das einzige vollständige historische Werk ist, das uns von den griechischen Classikern über ihre eigene Musik übrig blieb. Er ist einzeln gedruckt unter dem Titel: „In Plutarchi Musicam, ad Fitum Pyrrhinum" (Venedig 1532), von Carlo Valgulio übersetzt. Unter den Ausgaben der sämmtlichen Werke P's befindet er sich gewöhnlich am Ende der moralischen Schriften. Die beste Uebersetzung davon mit kritischen Anmerkungen ist von Burette, unter dem Titel: **Dialogue sur la Musique** (in den **Memoires de l'Acad. des Incr. Tom. X. pag. 111 ff.**). Auch findet man ihn in „**Le dernier Volume des Oeuv. de Plutarque**" (Paris 1787) mit weitläuftigen und gelehrten Anmerkungen des Abbé Brotier. Außer diesem Commentar handelt Plutarch nun aber noch öfter in seinen Schriften von Musik, namentlich in dem Commentar **de animae procreatione etc.** Dr. Sch.

Pneumatisch, kommt her von dem gr. πνευμα — Wind, daher was sich auf Wind bezieht, mit Wind in Verbindung steht; **pneumatische Orgel** — Windorgel; s. **Orgel**.

Po, eine der von Graun zum Solfeggiren bestimmten Sylben (Graunsche Sylben). S. Solmisation.

Poccetta, s. den folgenden Art. Poche.

Poche (franz.), wörtlich Tasche, Sack; dann aber auch Taschen- oder Sackgeige. Es ist dieses eine ganz kleine Violine, mit einem nach Verhältniß des Corpus ziemlich langen Halse und Griffbrett, von der gewöhnlichen Violine durch Nichts unterschieden als nur durch ihre weit geringere Größe, kleinere Dimension, und im Deutschen wie im Französischen deshalb Poche genannt, weil man sie in der Tasche tragen kann und gewöhnlich auch trägt. Tanzmeister, welche zu ihren Schülern ins Haus gehen, pflegen sich zuweilen eines solchen Instruments zu bedienen, und Kindern, welche Violine spielen lernen sollen, aber noch keine gewöhnliche Violine regieren können, giebt man sie in die Hand. Zur genaueren Bezeichnung nennt man sie auch wohl Pochette, und die Italiener sagen Poccetta (ausgesprochen Pottschetta). —hr.

Poco (ital.) — wenig; un poco — ein wenig; kommt oft in Tonstücken vor, nämlich zur nähern Bezeichnung mancher technischen Ausdrücke und besonders Vortragsbezeichnungen, wie poco (oder un poco) andante — ein wenig langsam; poco forte (abgek. poc. f. oder pf.) — ein wenig stark. Poco a poco — wenig zu wenig, nach und nach: z. B. poco a poco crescendo — nach und nach zunehmend (an Stärke), stufenweise immer stärker. a.

Podbielsky. Im vergangenen Jahrhunderte lebten mehrere angesehene Künstler dieses Namens. Der merkenswertheste unter allen war — 1) Christian Wilhelm, der, 1740 zu Königsberg geboren, auch daselbst als Organist an der Domkirche am 3ten Januar 1792 starb. Er studirte Anfangs Theologie, setzte dabei aber unter Leitung seines Vaters und Vorgängers im Amte die Uebungen in Musik beständig mit vielem Fleiße fort, so daß er es früh zu einem seltenen, hohen Grade von Fertigkeit und wahrer künstlerischer Gewandtheit auf der Orgel wie auf dem Claviere brachte. Er schrieb viele Claviersonaten, von denen einige Sammlungen 3 4 und noch mehr Auflagen erlebten; außerdem kleine Clavier- und Singstücke. Nach seinem Tode berichtete man aus Königsberg: „Sein Geschmack machte ihn zu einem der hochachtungswürdigsten Männer der Stadt. Er war ein musterhafter Gatte, Vater und Freund, und ein gediegener Mann seines Fachs". — 2) Christian P., war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (bestimmt um 1720) Organist im Löbenicht zu Königsberg in Preußen, und ebenfalls ein tüchtiger Orgelspieler. — 3) Gottfried P., zu ziemlich gleicher Zeit mit dem vorhergehenden Organist an der Altstädter Kirche zu Königsberg. — 4) Jacob P., ganz zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (um 1703) Organist in der Altenstadt Preußen. — Wahrscheinlich waren alle diese Podbielsky's nahe Verwandte und Oheime und Großvater des erstgenannten Christian Wilhelm, von dessen Vater wir nicht einmal mehr den Vornamen haben auffinden können.

Podlesca, Thekla, später unter dem Namen Madame Batka bekannt, Sängerin, war geboren zu Beraun in Böhmen 1765, und kam 1776 nebst ihrer Mutter und ihren 3 Schwestern nach Leipzig, wo sie von Capellmeister Hiller nicht blos unterrichtet, sondern auch in ihrer großen Dürftigkeit nach Kräften unterstützt ward. Nach 2 Jahren konnte sie mit Glück als Concertsängerin auftreten. Ihre Schwestern genoßen gleichen Unterricht bei Hiller, aber standen ihr hinsichtlich der Fertigkeit u. schönen Stimme weit nach, bis auf eine, Namens Mariane, die sich besonders auch durch ein vortheil-

haftes Aeußere hervorthat. 1782 betrat sie zum ersten Male das Theater, als Parthenia in Schweitzer's „Alceste", unter Bondini's Direction in Leipzig, und schon das Jahr darauf hatte sich ihr Name so weit und günstig verbreitet, daß sie einen Ruf in die Capelle des damaligen Herzogs von Curland erhielt, wo sie später dann, zu einer der ausgezeichnetsten deutschen Sängerinnen damaliger Zeit herangereift, sich an den Cammermusikus Veit Batka (s. d.) verheirathete. Hiller führte sie selbst an ihren neuen Bestimmungsort, und auch ihre Schwester Mariane begleitete sie dahin, um aber für immer bei ihr zu bleiben. 1800 machte sie eine Reise durch Deutschland, auf welcher sie auch in Leipzig wieder sang. Hiller soll sich auf diese Schülerin im Gesange Viel zu gut gethan haben. Ihre spätere Geschichte fehlt uns, wenigstens in den Details. Von 1807 trat sie nicht mehr öffentlich auf, sondern widmete sich nun ganz ihrem Berufe als Gattin und Mutter. Ihr Todesjahr scheint erst in das vorige Decennium (um 1822) zu fallen.

Pohl, Franz Benedict, geboren 1792 zu Löwenberg in Schlesien, wurde von dem dortigen Ortscantor, Namens Scheer, musikalisch unterrichtet, und machte besonders im Violinspiele bedeutende Fortschritte. Nach vollendeten Gymnasial-Studien im Kloster Grüssau bezog er die Breslauer Universität, um der Arzneikunde sich zu widmen. Hier fand seine Neigung zur Tonkunst reichliche Nahrung in den vom Capellmeister Schnabel dirigirten Winterabend-Concerten, an welchen er mitunter auch als Solospieler Theil nahm. 1816 realisirte er seinen Lieblingswunsch, Wien zu besuchen, um die Virtuosen Mayseder, Böhm, Merk, Weiß u. v. A., besonders aber den Heros Beethoven persönlich kennen zu lernen. Dort verlebte er 12 genußreiche Monate, wirkte in den gewählten Quartett-Cirkeln des Meisters Schuppanzigh mit; begab sich alsdann nach Berlin, wo er den Möser'schen Soirée's und anderen großen Musik-Productionen beiwohnte, nachher aber in seine Vaterstadt zurückkehrte, in welcher er seit 1818 als ausübender Arzt practicirt, der Tonkunst fortwährend seine Erholungsstunden weihend. 18.

Pohl, Wilhelm, soll in Wien gelebt haben, wo er zwischen den Jahren 1790 und 1800 mehrere beliebt gewordene Compositionen: Sonaten, Variationen, Duo's, Quartette, Notturno's, Gesänge ꝛc. zum Druck beförderte. Nach Gerber war er um 1807 bereits gestorben. 81.

Pohl, Joseph, geboren in Schlesien, war um das Jahr 1780 Zögling im Breslauer Convicte, wo er zum praktischen Tonkünstler ausgebildet wurde. Später versuchte er sich auch mit Glück im Compositionsfache; seine zahlreichen Kirchenarbeiten, obwohl ohne intensiven Kunstwerth, machten sich dennoch durch den gefälligen Styl und durch die leichte Ausführbarkeit ihrer Zeit ziemlich eingänglich. 81.

Die 3—4 brillanten Clavier-Rondo's, welche 1831 und 1832 unter dem Namen Joseph P. bei Breitkopf und Härtel und bei Schott in Mainz erschienen, und ganz angenehme Unterhaltungsstücke (weiter aber auch Nichts) sind, mögen wohl einem jüngern, uns aber unbekannten Musiker dieses Namens angehören. Vielleicht ist derselbe ein Sohn von Obigem. d. Red.

Pohl-Beisteiner, Sängerin, s. Beisteiner.

Point d'orgue, französische Benennung des Orgelpunkts (s. diesen Artikel).

Poißl, Johann Nepomuk Freiherr von, Königl. Baier. Cammerherr, Hofmusik-Intendant, Commthur und Capitularherr des St. Georgs-Ordens, und Commandeur des Großherzogl. Hessischen Ludwigs-Ordens zu München, ist am 15ten Februar 1783 zu Haunkenzell im baierischen Walde geboren.

Die Kunst ehrt in ihm einen ihrer eifrigsten Verehrer, Förderer, tiefsten Kenner, und auch würdigsten praktischen Ausüber. Von früher Jugend an erhielt er eine sorgfältige Erziehung, durch welche die glücklichsten Anlagen in ihm zeitig geweckt und auf eine gründliche Weise ihm die ausgedehntesten Kenntnisse mitgetheilt wurden. Unter solchen Bedingungen konnte es ihm denn auch nicht schwer werden, als er nach beendigtem Universitäts-Studium sich vorzugsweise der Musik, zu welcher ihn von jeher ein unwiderstehlicher Hang hingezogen hatte, zu widmen beschloß, unter der Leitung des verdienten damaligen Hofcapellmeisters Danzi zu München solche Fortschritte in der Tonsetzkunst zu machen, daß er schon im Jahre 1806 mit der komischen Oper „die Opernprobe" und 1808 mit der ernsthaften Oper „Antigonus" vor das Publikum treten und dem Ausspruche desselben sein Fortgehen auf der gewählten Bahn oder seinen Rücktritt von derselben anheimstellen durfte. Der Kenner mußte zwar gestehen, daß diese Werke, einige wenige ächt dramatisch angelegte Musikstücke im „Antigonus" ausgenommen, im Grunde weiter Nichts beurkundeten als eine beachtenswerthe Leichtigkeit in Erfindung gefälliger und nicht selten origineller Melodien. Die Höhe, auf welche sechs Jahre später der Componist sich durch seine „Athalia" als dramatischer Tonsetzer stellte, war darin noch gar nicht zu ahnen. Indeß sie erhielten außerordentlichen Beifall bei ihrer Aufführung, und munterten den jungen Verfasser belohnend zu weiteren Versuchen auf. Gleichwohl ließ derselbe von 1808 bis 1812 außer einer ziemlich gut geschriebenen großen Messe und einigen für den Concertsaal componirten Stücken fast gar nichts mehr von sich hören, bis endlich 1812 sein „Ottaviano in Sicilia" auf die Bühne kam. Mit einem bis dahin bei kaum irgend einer Opernvorstellung erlebten Beifalle ward diese in ihrer Art auch sehr gelungene Oper aufgenommen. Ob verdient oder unverdient wollen wir nicht untersuchen. Wir halten uns ans Factum. Und das zum wenigsten hatte Freiherr von Poissl selbst seinen Feinden schon damals in dieser heroischen Oper bewiesen, daß es ihm weder an einem großen Reichthume größten Theils sehr ausdrucksvoller und immer höchst gefälliger Melodien gebricht, noch an einer gründlichen Kenntniß der Natur der Menschenstimme, und der nicht so leichten Kunst, mit sicherem Erfolge für sie zu schreiben. So leuchtete neben diesen Vorzügen auch eine bedeutungsvolle und dennoch immer klare Führung der Harmonie, eine wirksame und dennoch nirgends überladene Instrumentation, und besonders eine gediegene und ausdrucksvolle Haltung der Recitative und überhaupt der declamatorischen Stellen aus dieser Oper hervor, und zeugten für den entschiedenen Beruf des Componisten zum dramatischen Tonsetzer, den er dann klarer noch dadurch bewährte, daß er in Folge Allerhöchsten Auftrags unmittelbar nach der Darstellung der eben genannten Oper eine wegen der Stimmlage der damals bei der großen italienischen Oper wirkenden Sänger nothwendig gewordene Umarbeitung der Nasolini'schen „Merope" unternahm, dieselbe in 23 Tagen lieferte, und mit den 11 neuen Musikstücken, welche er dazu verfertigen mußte, den nämlichen Beifall wie mit seinem „Ottaviano" sich erwarb. Dem Style und der Anlage nach waren diese eben genannten Werke ohngefähr in dem Genre gehalten, in welchem Paer, Simon Mayer und Weigl ihre für die italienische Bühne geschriebenen seriösen Opern zu halten pflegen, ohne zu sklavischer Nachahmung derselben herabzusinken, vielmehr trugen sie unverkennbar den Stempel künstlerischer Originalität. Hätte von Poissl fortgefahren, Werke dieser Art zu liefern: bis zur Stunde noch würde er sich des Dankes mancher solideren Kunstfreunde gewiß halten dürfen, denn dasjenige Feld, auf dem er sich hielt, war noch keineswegs entstellt durch so

manche Modethorheiten, Gemeinplätze und leeren Klingklang, wie sie seit den zwei letzten Decennien besonders sich leider so viel Eingang zu verschaffen, u. dem Geschmacke am Edleren, tief Empfundenen, wahrhaft Charakteristischen und einfach Wahren so tiefe und vielleicht noch lange Zeit hindurch unheilbare Wunden zu schlagen wußten. Allein sein Streben selbst fand darin keine Genüge; ein höheres Ziel hatte sich seinem lichten Seelenauge ausgesteckt, und das zu erreichen galt ihm über Alles, am nächsten über jenen Beifall der Menge, in welchem sich nur der junge Cavalier, nicht der Componist und Künstler gefiel. Und in der That mit einer überraschend schnellen Kraft schwang er sich auf zu der Sphäre, wo eben allein nur sein tief künstlerisches Verlangen Befriedigung erwartete. Schon die Operette „Aucassin und Nicolette", welche er 1813 auf die Bühne brachte, deutete diese veränderte Richtung an. Leider fiel die Darstellung derselben gerade in die Zeit, wo die betrübendsten Nachrichten über das unglückliche Ende des russischen Feldzugs einliefen und das Publikum von München nicht den mindesten Antheil an theatralischen Neuigkeiten nahm und nehmen konnte; daher, und wohl auch weil die veränderte Richtung des Genius des Componisten allerdings auffiel, aber nicht klar und entschieden genug hervortrat, fand die Operette keine besondere Theilnahme. Großes Glück und in Wahrheit Aufsehn machte dagegen wieder im Sommer 1814 seine, ebenfalls nach Idee und Form ganz neue, große tragische Oper „Athalia". In dem ästhetisch musikalischen Principe, das diesem Werke zum Grunde liegt, haben Einige schon eine Vereinigung der Principe finden wollen, von denen Gluck in seiner „Iphigenia in Tauris" u. Mehul in seinem „Joseph" ausgegangen zu seyn scheinen; aber verwerfen wir auch diese Meinung nicht geradezu, so können wir doch unmöglich auch ihr unbedingt beipflichten. „Athalia" steht in Anlage und Durchführung so selbstständig und originell da, daß sich kaum irgend ein Vergleichungspunkt wo auffinden oder annehmen läßt. Es ist Thatsache, daß diese Oper auf mehreren der größten Bühnen Deutschlands mit einem solchen Erfolge gegeben wurde, daß unpartheiische Kenner ihr einen Platz unter den ausgezeichnetsten dramatischen Werken des Jahrhunderts zuerkennen müssen. Richtigkeit und Großartigkeit der Auffassung, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, Wahrheit des Ausdrucks, scharfe und sichere Charakteristik, glückliche Oekonomie in Anwendung der technischen Mittel, hohe Einfachheit, Reichthum an fließender und ausdrucksvoller Melodie und besonnene, aber immer zweckmäßige und effectvolle Führung der Harmonie sind ihre hervorstechendsten Eigenschaften, die sie über viele andere ähnliche Werke erheben und ihr einen bleibenden Werth verschaffen. Ein bedeutendes Hinderniß stellt sich ihrer allgemeineren Verbreitung und einem dauernderen Bleiben auf den Repertoiren entgegen in der Schwierigkeit der entsprechenden Besetzung der Titelrolle. Diese erfordert unbedingt eine Sängerin von der höchsten tragischen Kraft und Darstellungsgabe, bei bedeutendem Stimmumfange. Von größeren dramatischen Werken, die Frhr. von Poißl nach der „Athalia" noch schrieb, kennen wir nur die 5 in München dargestellten: „der Wettkampf zu Olympia"; „Nittetis"; „la Rappressaglia"; „die Prinzessin von Provence"; und „der Untersberg". Reden wir daher auch nur von diesen. Die beiden ersteren sind heroische Opern und enthalten viele Schönheiten, doch aber scheinen sie uns an einem Mangel jener Einheit zu leiden, welche in „Athalia" so befriedigend wirkt, hier freilich aber auch rein unerläßliche Bedingung des völlig gelungenen Kunstwerkes ist. Inniges Gefühl, Wahrheit des Ausdrucks, feurige und lebendige Darstellung der Leidenschaften, richtige Declamation u. eine effectvolle Behandlung der Sing-

stimmen wie der Instrumentation in bei weitem den meisten ihrer Situationen läßt sich ihnen nicht absprechen; aber das genügt Alles noch nicht zu einem vollständig wirksamen Erfolge eines dramatischen Werkes, namentlich in jetziger Zeitperiode. Die „Rappresaglia" ist eine italienische komische Oper, welche den Anforderungen völlig entspricht, die man an die besseren Werke dieser Gattung zu stellen gewohnt ist, dieselben aber auch nirgends so auffallend überbietet, daß man sie gerade in die Reihe der ausgezeichnetsten Erscheinungen setzen könnte. Zum wenigsten beweist diese Oper, daß es dem tief denkenden und gründlich gebildeten deutschen Tonsetzer, der nach einem „Ottaviano" eine „Athalia" schreiben konnte, auch nicht schwer wird, eine gute komische Oper zu liefern. Die „Prinzessin von Provence" und „der Untersberg" sind beide dem romantischen Genre angehörige und werthvolle Tonwerke. Die erstere wurde zum Schlusse des Eröffnungs-Cyclus des nach dem Brande neu erbauten großen Theaters gegeben und mit einem Beifalle aufgenommen, der an Fanatismus gränzte und sich so lange auf gleicher Höhe hielt, als die große Sängerin Clara Metzger-Vespermann lebte, welche die Titelrolle so meisterhaft sang, daß vielleicht keine andere Sängerin sie in derselben zu ersetzen im Stande seyn wird, weil in dieser Parthie nicht Gefühl und Ausbildung allein, sondern auch gerade die Stimmlage entscheidend ist, welche, höher oder tiefer als die vom Tonsetzer gedachte, bei aller erdenklichen Stimm- und artistischen Ausbildung die eigenthümlichen und manchmal ans Fantastische streifenden Formen dieser Parthie nicht mehr mit dem vollen Effecte hervortreten läßt. Der gegen Ende des Jahrs, 1829 zum ersten Male aufgeführte „Untersberg" endlich war die letzte neue Oper welche von Frhrn. von Poißl zur Darstellung gebracht wurde, und zwar mit verdientem großem und allgemeinem Beifall. Eine bei der dritten Vorstellung in München versuchte Intrigue wurde vom größten und besten Theile des Münchener Publikums mit gerechtem Unwillen zurückgewiesen. Auf den Componisten scheint sie indessen einen tief kränkenden Eindruck gemacht zu haben, da seit der ganzen Zeit, und das sind nun 8 Jahre, kein Bühnenwerk mehr von ihm erschienen ist. Möchte er sich mit männlicher Kraft und würdigem Ernste über solche Gemeinheiten hinwegzuheben wissen! Uebrigens können auch die großen häuslichen Unfälle, die ihn seit der Zeit betroffen (im Verlaufe der letzten 10 Jahre entriß ihm der Tod eine innig geliebte Gattin und vier ganz erwachsene Kinder, und seit seiner Wiederverehelichung drei kleinere aus der zweiten Ehe), theils gehäufte Berufsgeschäfte und die Verwendung aller ihm übrig gebliebenen Zeit auf Kirchencompositionen und eine neue große Cantate, dann auf eine Aesthetik der Musik, an der er mit großer Liebe arbeiten soll, Schuld seyn, daß er sich so lange von jeder dramatischen Arbeit zurückzog. Unter diesen Kirchencompositionen und den früher gelieferten zeichnen sich ganz besonders der 95ste Psalm für 4 Solostimmen und Chor, dann ein 8stimmiges Stabat mater, ein 8stimmiges Miserere, beide durchaus componirt und ohne Instrumente, und ein 6stimmiges Miserere mit Choral-Zwischensätzen, ebenfalls ohne Instrumental-Begleitung, aus, und beurkunden sowohl die ächte Richtung des Genius des Tonsetzers nach dem Heiligeren und Höchsten, als auch seine gründlichen und tiefen harmonischen u. contrapunktischen Kenntnisse. Alle Werke des Frhrn. v. P., mit alleiniger Ausnahme seiner trefflichen „Athalia", überragt indessen seine neueste große Cantate, eigentlich Oratorium, „der Erndtetag", zu welchem er selbst auch den Text verfertigte. In diesem Werke finden wir ganz den gemüthreichen Componisten der „Athalia" wieder, in der nämlichen edeln Einfachheit und Erhabenheit der geistigen Richtung, aber zur vollkommenen Herrschaft über

alle technischen Mittel der Kunst herangereift, und Idee und Form bedingen sich wechselsweise in einer so absoluten Nothwendigkeit, und durchdringen sich so innig, daß es dem aufmerksam folgenden Zuhörer unmöglich wird, sich die Eine von der Andern getrennt zu denken, und er zu der Ueberzeugung gelangt, daß jeder einzelne Theil des schönen Ganzen gerade so seyn muß, wie er wirklich ist, und kein neuer hinzu-, kein vorhandener weggedacht werden kann, ohne die Einheit des Werkes zu stören. Wenn zu diesen für das wahre Kunstwerk so wichtigen Eigenschaften sich noch die fließendste und ausdrucksvollste Melodie, eine von der tiefsten Kenntniß zeugende und immer klare und ästhetisch wirksame Führung der Harmonie, eine bis zur höchsten Leichtigkeit in der Behandlung gesteigerte Gewandtheit und Erfahrung im doppelten Contrapunkte, und neben der tiefsten und nicht selten bis zur edelsten Schwärmerei emporstrebenden Empfindung oft ein hinreißendes Feuer und üppige Gluth einer nach dem Großen und Erhabenen gerichteten Fantasie gesellt, und dabei eine unbestreitbare, aber nirgends durch bizarre Formen sich geltend machen wollende Originalität in der Erfindung vorhanden ist, so wüßten wir wahrlich nicht, was noch fehlte, Frhrn. v. Poißl eben auf dieses Oratorium hin schon einen würdigen Platz unter den besten deutschen Tondichtern jetziger Zeit anweisen zu dürfen. Herrlich sind besonders die Fugen am Schlusse des ersten und zweiten Theils. Hier ist der goldenen Regel „artis est artem celare" wahrhaft glänzend Genüge geleistet. Im April 1835 ward das Oratorium in einem Concerte für die Armen zu München mit einer sehr zahlreichen Besetzung des Orchesters und der Chöre zum ersten Male gegeben und mit dem größten Beifalle aufgenommen. Alle die vielen übrigen Compositionen Poißl's wollen wir unerwähnt lassen. Das Hauptsächlichste ist besprochen, und mit Weiterem würden wir zu ausführlich werden. In seinem Amte als Hofmusik-Intendant ist er seit 1823 thätig, und von 1824 bis 1833 war er zugleich auch Hoftheater-Intendant (zu München). Das Wirken des Vorstandes solcher Anstalten vollkommen gerecht zu würdigen, erfordert nothwendig eine genaue Kenntniß der finanziellen Mittel, welche ihm zu Gebote stehen, u. der Freiheiten zu handeln, welche die Vollmachten und dienstlichen Instruktionen ihm einräumen. Eine solche Kenntniß aber fehlt uns, und wir halten uns daher nur an die Resultate. Die K. Capelle zu München war, als Hr. v. P. die oberste Leitung übernahm, ausgezeichnet u. ist es geblieben bis zur Stunde. Daß eine mehr oder minder präcise Direction auf die Trefflichkeit der Leistungen Einfluß üben müsse, leidet keinen Zweifel; nicht minder aber auch, daß der Intendant weder selbst dirigirt, noch die einmal bestehende Direction nach Belieben außer Thätigkeit setzen kann, sondern hierin lediglich nur höheren Anordnungen Folge zu leisten und dieselben aufrecht zu erhalten hat. An ausgezeichneten Virtuosen auf einzelnen Instrumenten hat das Orchester keinen Mangel, und Namen wie Bärmann, Böhm, Menter, Faubel, Eduard Mittermayer geben dafür hinreichendes Zeugniß; ja es erregt Erstaunen, wenn man sieht, in welcher Anzahl junge Talente auftauchen, die nur mäßig unterstützt u. aufgemuntert zu werden brauchen, um die Lücken wieder auszufüllen, welche durch vorrückendes Alter oder Kränklichkeit manches würdigen Veteranen entstehen. Uebrigens genießt Hr. v. Poißl seiner ausgebreiteten Kenntnisse und der eben so loyalen als humanen Art wegen, womit er die Pflichten eines Vorstandes erfüllt, die Achtung seiner Untergebenen in einem hohen Grade, u. der Kunstanstalt wird dadurch vielleicht manches bedeutende Talent erhalten, welches, da die Zeitumstände überhaupt weniger günstige und anlockende Aussichten darbieten als früher, sonst wohl leicht veranlaßt

werden könnte, einen andern Wirkungskreis aufzusuchen. Eben so hoch und noch höher vielleicht stehen seine Verdienste als Theater-Intendant. Als er diese Stelle antrat, hatten nicht nur die deutsche Oper und das Ballet ein höchst beschränktes Repertoire, sondern dieses konnte selbst nicht einmal benützt werden, weil der Brand fast sämmtliche Garderobe und alle Decorationen vernichtet hatte. Mit der angestrengtesten, aber geräuschlosesten Thätigkeit ward alle diesem abgeholfen, u. schon im zweiten Jahre nach der Wiedereröffnung des großen Theaters war das Repertoire der beiden genannten Kunstzweige so reich und mannigfaltig, als es kaum jemals gewesen, und die ausgezeichnetsten Vorstellungen folgten sich, ohne daß es nöthig geworden wäre, die Geduld des Publikums durch endlose Wiederholungen mittelmäßiger Produkte auf die härteste Probe zu stellen. Die Oper, deren Repertoire eine Abwechslung zwischen 50 bis 60 fast durchgehends guten, mitunter aber klassischen Werken darbot, und in welcher Sängerinnen wie eine Metzger-Vespermann, Sigl-Vespermann, Schechner, und Sänger wie Bayer, Pellegrini, Mittermayer, Löhle, Wepper, Lenz, Staudacher zur Zeit der Blüthe ihrer Stimmen mit Lust und Eifer wirkten, erschwang sich bald zu einer Höhe, auf welcher damals kaum irgend eine andere deutsche Kunstanstalt dieser Gattung gestanden seyn mag, und das Ballet, welches zur Zeit seiner höchsten Glanzperiode über 4 Solo-Tänzer, beiläufig 10 Solo-Tänzerinnen höheren und geringeren Ranges, eine Figur von 32 Personen und eine zahlreiche Ecole disponiren konnte, lieferte unter der Leitung des talentvollen Horschelt wahrhaft überraschende, für die Verhältnisse der Münchener Hof-Bühne aber wohl etwas zu kostspielige Leistungen. Das recitirende Schauspiel endlich, in welchem ein Eßlair, Vespermann, Urban und eine Schröder-Frieß, Stubenrauch und Hagen in ihrer vollen Kraft wirkten, und von dessen Repertoir Shakespeare's, Schiller's, Göthe's, Lessing's, Schröder's ꝛc. Werke immerhin die Hauptgrundlage bildeten, lieferte sehr häufig Leistungen, mit welchen selbst der Ungenügsamste zufrieden seyn mußte. Decorationen und Garderobe ließen an Schönheit, Zweckmäßigkeit und Mannigfaltigkeit Wenig zu wünschen übrig, und so mußte denn das Theater als ein in artistischer wie in technischer Beziehung sehr gut organisirtes Institut von jedem Unpartheiischen anerkannt werden. Fünf bis sechs Jahre hindurch war auch das Publikum mit diesen Resultaten der Führung der Kunstanstalt völlig zufrieden, und die Intrigue, die von Zeit zu Zeit den Saamen der Unzufriedenheit auszustreuen versuchte, verschwendete ihre Bemühungen vergeblich. Da aber ward, wie in allen Verhältnissen, auch das Ausgezeichnete durch Gewohnheit alltäglich und die Begehrlichkeit nach Unerfüllbarem gerichtet; wohl mochte auch Krankheit und dadurch herbeigeführte längere Unthätigkeit ausgezeichneter Talente einen wirklich lähmenden Einfluß auf den Gang des Instituts ausüben, und die Cabale ersah klüglich; ihr Tempo, verdächtigte Anfangs den guten Willen der Führung und der Künstler, suchte selbst die gelungensten Leistungen mit Tadel zu überschütten, und sie erreichte endlich das Ziel, das sie längst im Auge gehabt hatte, nämlich daß Hr. von P. von der Direction entfernt wurde, jedoch lediglich nur, um ihn selbst so manchen herabstimmenden Verdrießlichkeiten zu entziehen (sein Nachfolger ward bekanntlich Hofrath v. Küstner). Er nahm aus seinem Amte die Achtung aller seiner Untergebenen und die dankbarsten Gesinnungen Vieler unter denselben mit, so wie ihm auch der bei Weitem größte Theil des Publikums die wohlverdiente Anerkennung nicht versagte. Die mannigfachen in öffentlichen Blättern zum Zwecke der Erhebung der gegenwärtigen Administration vorgekommenen Herabwürdigungen der seinigen können keinen Unterrichteten

täuschen, wenn man bedenkt, wie Mancher noch ein Müthchen zu kühlen haben mag, mancher Andere aber gerne als Planet im neuen Sonnensysteme figuriren möchte. Jedenfalls kann mit Sicherheit angenommen werden, daß derlei Treiben dem gegenwärtigen Intendanten nicht angenehm und er ihnen auf alle Fälle ganz fremd seyn müsse, denn so keck ruft wohl Keiner die poena talionis auf sein eigen Haupt, daß er sich zur Genossenschaft lügenhafter Verleumder seines Amtsvorgängers herabwürdigte. Auch sind überhaupt Vergleiche der beiden Führungen im Grunde völlig unmöglich, da beide von ganz verschiedenen Principien ausgehen. Die vorige Intendanz führte die Anstalt als ein Hoftheater ersten Ranges, während die gegenwärtige, die sich mit großer Umsicht erst orientiren zu wollen und überhaupt die finanziellen Zwecke schärfer im Auge zu halten scheint als die artistischen, noch zwischen den Führungs-Principien einer Hofbühne und einer gewöhnlichen Privat-Unternehmung lavirt, und also eigentlich der Standpunkt noch gar nicht ausgemittelt ist, von dem aus die gegenwärtige Führung gründlich und sicher beurtheilt werden kann. Gleich hoch wie als Künstler und Director steht Hr. v. P. in jeder Beziehung auch als Mensch. Es tritt dies Wort aus unserem innersten Herzen, unserer besten Ueberzeugung hervor. Von seinen Lebensverhältnissen, von seinen Reisen, von der ausgezeichneten Aufnahme, die ihm an mehreren Höfen zu Theil geworden, und den vielfachen öffentlichen Beweisen von Anerkennung seiner Talente und Verdienste um Kunst und Künstler steht es uns um so weniger zu, hier noch weiter zu berichten, als wir das schon als aus öffentlichen Journalen bekannt voraussetzen dürfen, überdem dadurch die Gränzen des musikalischen Lexicons überschreiten und den bisherigen Aufsatz noch mehr verlängern würden, bei dem ohnehin eine ungewöhnliche Ausdehnung nicht vermieden werden konnte, als die Wirksamkeit dieses Mannes in drei verschiedenen wesentlichen Beziehungen zur Kunst betrachtet werden mußte. Dr. Sch.

Pokorny, Gotthard, geboren zu Böhmischbrod am 16ten November 1733, bildete sich unter Wenzel Wrobek, damaligem Schulrector zu Böhmischbrod, zu einem tüchtigen Orgel- und Violinspieler, und privatisirte dann einige Zeit als Schulgehülfe, nebenbei sich immer mehr in der Kunst vervollkommnend. Dann übersiedelte er sich nach Brünn, setzte hier seine Studien und Uebungen fort, unterrichtete auch privatim in Musik, gab Concerte und ward endlich 1760 als Capellmeister an der Peterskirche daselbst angestellt. Die Clavier-Concerte, welche er als solcher componirte, machten zu seiner Zeit viel Aufsehn. Das Talent seiner Tochter ward Veranlassung, daß er seine praktischen Uebungen selbst als ein schon ziemlich bejahrter Mann noch immer fleißig fortsetzte. Er unterrichtete diese Tochter im Violin- u. Clavierspielen. Sie erlangte eine bedeutende Fertigkeit darin, und nun traten sie Beide oft und immer mit großem Glücke in Duetten auf. Selbst Mozart, vor dem sie sich hören ließen, konnte ihnen seine Bewunderung nicht versagen, und munterte sie auf, Reisen zu machen. Mancherlei Umstände aber hinderten ein derartiges Unternehmen. Dlabacz, der sie am 15ten September 1788 zu Brünn hörte, rechnet sich dieses in seiner böhmischen Statistik zu einem besondern Glück an. Die späteren Compositionen des Vaters bestanden vornehmlich in Messen, Litaneien und Vespern u. dergl. Sachen, wie sie sein Amt gewissermaßen von ihm forderte; aber er schrieb auch ferner einige Concerte für Violine und Clavier. Die von Gerber ihm zugeschriebene Cantate auf den Erzherzog Carl gehört übrigens dem folgenden Joseph Pokorny, denn unser Gotthard kränkelte bereits seit 1796 so sehr, daß er

schwerlich noch an eine solche Arbeit dachte. Er starb 1802. Von seiner oben erwähnten Tochter hat man nach der Zeit Nichts mehr erfahren.

Pokorny, Joseph, einst bekannt als Componist von mehreren gelungenen Clavierconcerten und Sinfonien, besonders aber durch eine Cantate, welche er „dem unsterblichen Erzherzog Carl, dem Retter Deutschlands", im Monat April 1799 in Musik setzte und welche auch gedruckt worden ist, war Mitglied der Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Capelle zu Regensburg, wo er auch in dem ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts gestorben seyn muß.

Pokorny, Stephan, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war aus Chrudim in Böhmen gebürtig, ein vorzüglicher Orgelspieler, Priester des Barfüßer-Augustiner-Ordens, und Organist in dem Augustiner-Kloster zu Wien. Anfangs studirte er auf dem Augustiner-Gymnasium zu Teutschbrod, und war Sänger an der Augustiner-Kirche daselbst; dann ging er nach Prag, wo er unter dem damaligen Chorregenten an St. Wenzel, Cajetan Mara, besonders noch Musik studirte, und sich einen bedeutenden Ruf, namentlich als Orgelspieler, erwarb; und endlich trat er in den Orden selbst, blieb aber in Prag, bis er um 1780 an jene Stelle nach Wien berufen ward. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden.

Pokorny, Franz Xaver, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componist, 1729 in Böhmen geboren (den Ort können wir nicht angeben), bildete sich vornehmlich zu Regensburg unter dem Capellmeister Riepel, und trat dann zunächst in die Dienste des Fürsten von Oettingen-Wallerstein. Nachgehends ward er in die Fürstl. Taxissche Capelle zu Regensburg berufen, wo er 1794 starb. Der obige Joseph P. war höchst wahrscheinlich ein Bruder oder doch naher Verwandter von ihm. Er schrieb viele Messen, Concerte für Violine, Sinfonien und andere Werke, von denen aber nur sehr wenige gedruckt wurden. Großes Aufsehn machte seine Tochter durch ihre Virtuosität auf dem Waldhorne. 1779 machte er eine Reise mit ihr nach Paris, wo sie im Winter 1780 unter Anderem ein Concert von Punto im Concert spirituel mit solcher Accuratesse und Fertigkeit vortrug, daß ihr der allgemeinste Beifall wurde. Doch muß sie später die Kunst nicht zu ihrem eigentlichen Berufe erwählt haben, da man keine weiteren Nachrichten von ihren Leistungen mehr vorfindet. 40.

Polacca, s. Polonaise.

Polack, s. Pollack (Nachtrag der Redaction).

Polani, Girolamo, berühmter italienischer Opern-Componist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Capellmeister zu Venedig. Man kennt von ihm, wenigstens dem Namen nach, folgende Opern: „La Vendetta disarmata dell' amore", „Creso tolto alle Fiamme", „Prassitele in Guido", „Vindice la Pazzia della Vendetta", „La virtu trionfante d'amor vendicativo", „Il tradimento premiato", „Berengario re d'Italia", „La Rosilda", „Chi la fa l'aspetta" und „il Cieco geloso". Sie wurden alle in den Jahren von 1704 bis 1718 zu Venedig gegeben.

Polaroli (auch Polarolo), 1) Carlo Francesco, ward geb. zu Brescia 1653, und starb als Capellmeister an der St. Marcuskirche zu Venedig 1723, gerade 70 Jahre alt. Er war einer der fleißigsten Tonsetzer seiner Zeit, die wir allenfalls schon als die Epoche Scarlatti's bezeichnen können. In den Jahren von 1686 an, wo er schon zu Venedig angestellt

war, sind mehr denn 50 neue Opern von ihm daselbst zur Aufführung gekommen. Laborde versichert sogar 68; näher bekannt sind jedoch nur 54. Jede Zahl genügt. Wir wollen die hauptsächlichsten davon, nicht alle, nennen. Ein vollständiges Verzeichniß, wie es auch Gerber nicht einmal liefert, würde vielen Raum einnehmen, und doch von keinem sonderlichen, wenigstens nicht allgemeinen Interesse seyn, da, all' seines Fleißes ungeachtet, P. doch im Grunde nur zu den Componisten zweiten Ranges gehörte. Die Jahrszahl, welche wir zusetzen, bezeichnet die Zeit des ersten Aufführens: „Il Licurgo" (1686), „l'Ibraim Sultano" (1692), „Jole regina di Napoli„ (1692), „Ottone" (1694), „Alfonso" (1694), „Rosimonda" (1695), „Tito Manlio" (1697), „Martio Coriolano" (1698), „Lucio vero" (1700), „Catone Uticense" (1701), „l'Odio e l'amor" (1703), „la Fortuna per Dotte (1704), „il Dafni" (1705), „Filippo re della Grecia" (1706), „il falso Tiberino" (1709), „Publio Cornelio Scipione" (1712), „Semiramide" (1714), „Germanico" (1716), „Ariodante" (1716), „Farnace" (1718), „l'Arminio" (1722). Diese Opern waren es auch besonders, welche nicht blos auf den Venetianischen, sondern auch auf mehreren anderen Bühnen Italiens einst großes Aufsehn machten. Einen würdigen Schüler und auch Nachfolger in seinem Amte erzog er sich in seinem Sohne — 2) Antonio Polaroli, von welchem man ebenfalls noch mehrere, in Rücksicht auf ihr Alter und den Geschmack ihrer Zeit, treffliche Opern nennt, als: „l'Aristeo" (1700), „Griselda" (1701), „Demetrio" (1701), „Leucippe" (1719), „Lucio Papirio" (1721), „Plautilla" (1721), „Turia Lucrezia" (1726), „Nerina" (1728), „Sulpizia fedele" (1729). Zu Amsterdam sind von demselben auch gegen anderthalb Dutzend Clavierſonaten gestochen worden. Uebrigens muß er früh gestorben seyn, da nach 1736 alle Nachrichten über ihn fehlen. 27.

Polen (Musik der). Diesen Artikel hatte ein mit dem Gegenstande eng vertrauter und wissenschaftlich gebildeter Krakauer Künstler für unsere Encyklopädie gründlich zu bearbeiten versprochen. Eine Reise nach Paris, auf welcher derselbe sich auch in diesem Augenblicke noch befindet, hinderte ihn bis jetzt, sein Wort zu halten; aber er wird dies, und so werden wir dann den Art., da wir den geschicktesten Bearbeiter dafür gewonnen zu haben glauben und zu Gunsten der Sache nicht aufgeben mögen, erst im Nachtrage zum ganzen Werke liefern, worauf damit verwiesen seyn mag. d. Red.

Polidori, Ortensio, aus Camerino gebürtig, blühete als Componist um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und war damals Capellmeister am Dome zu Chietti im Neapolitanischen. Es werden hie und da noch 5- bis 8stimmige Messen, 3- bis 5stimmige concertirende Psalmen, Psalmen zu 2 Chören, Motetten u. s. w. von ihm angeführt, von denen mehrere zu Venedig gedruckt worden sind.

Polifono, richtiger vielleicht geschrieben Polyphonon, weil das Wort aus dem Griechischen entlehnt ist; da ein Italiener aber zuerst den Namen bildete, so wird es wohl als eigenthümlich so beibehalten werden müssen. Es ist ein Blasinstrument, das ein Catterino Catterini zu Monselice im Venetianischen im Jahre 1833 erfand, und womit derselbe bei der am 4ten October des Jahrs zu Venedig stattgehabten Kunstausstellung den Preis (eine goldene Medaille) gewann. Im Wesentlichen besteht es aus 2 parallelen unten vereinigten Röhren, wovon eine oben mit einem kleineren Röhrchen, woran ein S, wie beim Fagotte, befestigt ist, die andere aber trichterförmig wie das Horn endigt. Das ganze Instrument ist ohngefähr 8 Decimeter hoch, die Luftsäule aber, der Verdoppelung der Röhre wegen, 1 Meter und 6

Decimeter. Die erste Hälfte vom Mundstück abwärts ist cylindrisch, die andere bis zum Trichter aber conisch. Vorn hat das Instrument 9 Klappen und 2 offene Tonlöcher, hinten 5 Klappen und ein offenes Tonloch. Der Ton ahmt die Clarinett- und Fagottstimme nach, und kann also von der einen in die andere übergehen. So lautet die Beschreibung im Giornale di belle arti e tecnologia (Heft October und November 1833 pag. 292); in Deutschland ist das Instrument noch gar nicht bekannt.

Poligny, Louis Graf von, genau genommen zwar nur Dilettant, aber ein vortrefflicher Flötist, der auch schon mehrere gute Sachen für sein Instrument componirte, und überhaupt ein merkwürdiger Mann. 1769 in der Franche Comté geboren, erhielt er in Paris die sorgfältigste Erziehung. Früh zeichnete er sich in gymnastischen und musikalischen Künsten aller Art aus. Die Revolution führte ihn zum Militär. An der Seite seines Vaters, der später auch ein Opfer jenes grausamen Kriegs ward, machte er mehrere Feldzüge mit. Alles, was er aus denselben mit nach Hause brachte, waren 17 schwere Wunden. Geheilt ward er 1798 für invalid erklärt u. in Pension gesetzt; aber er emigrirte und reiste unter dem Namen Vogel zunächst eine Zeitlang als Fecht- und Tanzmeister; dann griff er zur Flöte und durchwanderte nun ziemlich ganz Europa als viel bewunderter Virtuos. Das größte Aufsehn machte er überall mit unerklärbaren Doppeltönen, die er auf seinem Instrumente hervorzubringen wußte, und die ihm kein anderer Flötist der Zeit nachmachen konnte. Bei langsamen Sätzen vermochte er dadurch eine solche Täuschung zu bewirken, daß Unkundige glaubten, außer der seinigen noch eine tiefere Flöte zu hören. Von seiner Fertigkeit in gymnastischen Künsten und seinen riesenmäßigen Körperkräften werden Wunderdinge erzählt. Nicht blos ein Mal hob er starke Männer mit den Fußspitzen in die Höhe, und zerbrach einen Kronenthaler zwischen den Fingern. 1812 lebte er mit seiner Familie wieder in Paris. Nachher hat er wieder Reisen in Frankreich, und auch in England und Spanien gemacht. Ob er jetzt (1837) noch lebt, und wo in dem Falle, können wir nicht sagen. Die Zeitungen schweigen schon seit lange über ihn. Unter seinen Compositionen für die Flöte zeichnen sich besonders die Concerte und Duo's aus. Außer denselben sind aber auch Quartette und Variationen von ihm gedruckt.

Pollack, Franz Carl Joseph Ernst, Capellmeister bei der K. K. Nationalbühne in Innsbruck, ein geb. Schlesier, war den literärischen Wissenschaften bestimmt, wurde unter dem Regenschori Professor Popellack in das Convict am Gymnasium zu Neisse aufgenommen, wo er 7 Jahre hindurch bei dem Gymnasial-Gottesdienste die Orgel spielte und nächst den Wissenschaften sich auf allen üblichen Blas- und Streichinstrumenten eine nicht unbedeutende Fertigkeit zu verschaffen wußte. Auf der Flöte, der Violine und der Guitarre ließ er sich mehrere Male in den Vereins-Concerten daselbst, welche der um die Musik verdienstvolle Kreisphysikus Dr. Kinzel leitete, hören. Das 8te Gymnasialjahr brachte er im Convict bei St. Mathias in Breslau zu, wo er, sich auf das Abiturienten-Examen vorbereitend, sich genöthigt sah, seine Lieblingsbeschäftigung, die Musik, stiefmütterlich zu behandeln. Im Jahre 1818 wurde er unter dem Rector magnificus, Dr. und Professor Madihn der juridischen Fakultät immatrikulirt, besuchte nebst seinen brodwissenschaftlichen Collegien auch fleißig die Publica im Generalbaß u. in der Composition, die der Domcapellmeister Schnabel und der Musikdirector Berner damals an der Universität tradirten; wirkte auch aus Liebe zur Kunst in fast allen Concerten und bei Kirchenmusiken mit. Auf der Flöte und Guitarre bildete er einige treffliche Schüler, die sich mit ihm hören

ließen; gab einige Gesänge bei Leuckart und bei Förster im Druck heraus, und bereisete in den Ferien die schlesischen Bäder Warmbrunn, Landeck, Reinerz und Cudova, wo er Concerte gab u. meistens eigene Compositionen vortrug. Nachdem er die juridischen Studien vollendet hatte und im Begriffe stand, das Auscultator-Examen abzulegen, ward ihm ein Antrag als Musikdirector zum Theater nach Brieg gemacht, den er auch nach kurzer Ueberlegung auf 2 Jahre annahm. Nach Beendigung seines Contrakts machte er eine Reise durch Mähren und Böhmen nach Dresden, wo ihn der Capellmeister Carl Maria von Weber als Tenorist zur Hofoper engagirte. Hier betrat er zuerst als Fürst Ottokar im „Freischütz" die K. Hofbühne, hatte sich der Gunst des Capellmeisters zu erfreuen, erhielt Gesangsunterricht von dem verdienstvollen Gesangslehrer, Cammersänger und Chordirector Miksch, und durfte bald in dem Königl. Sommer-Theater in Pillnitz in Operetten die ersten Tenorparthien singen. Nach Weber's Tode verließ er Dresden und trat auf mehreren nicht unbedeutenden Bühnen, als in Linz, Augsburg, Freiburg, Strasburg, Leipzig (damals Hoftheater), Grätz und in Bucharest bei der deutschen Oper mit Glück als erster Tenor auf. Die öffentlichen Theaterberichte in Zeitschriften sprachen sich wenigstens stets nur belobend über ihn aus; so wie zur Zeit, wo er seit zwei Jahren (seit 1834) als Capellmeister in Innsbruck durch seine Thätigkeit und durch seine Compositionen (Ouverturen, Gesänge ꝛc.), die stets mit Beifall gewürdigt werden, die Achtung und Anerkennung des Publikums genießt. Lwe.

Der Geburtsort obigen Capellmeisters Pollack ist Przychod bei Oppeln in Schlesien. Als sein Geburtsjahr können wir nur mit Wahrscheinlichkeit 1798 angeben. Aus früheren Zeiten sind auch noch 2 andere Künstler, Namens Pollack oder Polack und Polak bekannt, nämlich ein Böhme, der bis 1780, wo er starb, Musikdirector und Tenorist an der St. Gallus-kirche zu Prag war, u. als Sänger einen bedeutenden Namen hatte, u. ein Waldhornvirtuose, ebenfalls aus Böhmen gebürtig, der fast die ganzen beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, Anfangs mit Hauser in Gesellschaft, sich auf Reisen befand, und besonders wegen seines zarten Vortrags des Arioso bewundert wurde. Es wäre zu wünschen, wenigstens über den Letzteren noch nähere Nachrichten zu erhalten. d. Red.

Polledro, Giacomo Battista, Capellmeister in Turin, früher, d. h. vor ungefähr 20 Jahren, als Violinvirtuos durch ganz Europa berühmt, ist 1776 zu la Piora, einem Dorfe nahe bei Turin, geboren. Sein Vater, Teodoro P., war Kaufmann und wollte Anfangs durchaus nicht in seine Neigung zur Musik willigen, sondern ihn zum Handlungsgeschäfte erziehen. Nur um ihn in den Mußestunden angenehm u. nützlich zu beschäftigen und weil man es zu einer guten Erziehung nothwendig fand, erhielt er schon in seiner frühen Kindheit, als er noch nicht das sechste Jahr völlig erreicht hatte, einigen Unterricht in dem Elementarischen der Musik überhaupt und des Gesanges insbesondere. Kurze Zeit darauf schenkte ihm aber Jemand eine kleine Violine, und nun übte er, was ihm in jenen Stunden gelehrt oder gezeigt worden war, ganz für sich im Stillen auf dem Instrumente. Bis in sein 8tes Jahr trieb er diese heimlichen Uebungen fort. Dadurch aber hatte er das Instrument unbeschreiblich lieb gewonnen, und als der Vater Kunde von seinem Treiben erhielt und damit zugleich auch das große Talent des Knaben entdeckte, konnte er nicht anders als ihm Unterricht im Violinspiele geben zu lassen. Mauro Calderara in Asti, ehemals Zögling eines Conservatoriums zu Neapel, ward sein Lehrer. Sein Eifer im Spiel war so groß, daß er, hätte man es ihm gestattet, den ganzen Tag das Instrument nicht aus der

Hand gelegt haben würde. Corelli's Sonaten, und vorzüglich die op. 5, und Stamitz's Divertimento's für Violine und Violoncell waren damals seine Lieblings-Compositionen. Von jenem mußte er, nach dem strengen Willen seines Lehrers, aber auch 2½ Jahre lang fast tagtäglich die eine oder andere spielen. Daneben studirte er bereits, und meist für sich, einige leichtere Concerte ein. Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, daß mit den großen Fortschritten, die P. im Spiel der Violine wie der Musik überhaupt machte, auch des Vaters Widerwille dagegen sich nach und nach milderte. Räumen wir auch der Mutter sorglichem Zureden, die viel Freude an dem kleinen Virtuosen hatte und es gar gern hörte, wenn ihr Sohn von Anderen bewundert ward, was hinter dem Ladentische schwerlich geschehen seyn würde, einen bedeutenden Einfluß auf diese Umänderung in der väterlichen Denkungs- und Erziehungsweise ein. Als Calderara selbst den Eltern die Nothwendigkeit auseinandersetzte, daß sein talentvoller und zu großen Erwartungen berechtigender Schüler durchaus bald einen anderen, und zwar geschickteren, Lehrer haben müsse, fand er ihrer Seits gar keinen Widerspruch mehr, und damit war denn auch sein künftiger Beruf vollkommen entschieden. An Calderara's Stelle trat nun Gaetano Vai, erster Violinist der Capelle zu Asti, ein trefflicher Spieler, der auch in Frankreich bekannt war und mit Lolli und anderen vorzüglichen Meistern seiner Zeit wetteiferte. Besonders war er in Doppelgriffen unübertrefflich, u. von daher schreibt sich denn auch Polledro's oft bewunderte und in der That auch bewunderungswürdige Geschicklichkeit, Präcision und Nettigkeit in diesem Theile seiner Virtuosität. Um die neuere Richtung des Violinspiels und der Composition kennen zu lernen, mußte ihn, auf den Rath sachverständiger Freunde, nebenher auch noch ein Violinspieler Namens Paris, aus Turin, unterrichten. Dieser Meister war hauptsächlich mit Viotti und dessen Schule vertraut. So vorbereitet machte P. im 14ten Jahre seine erste Kunstreise in Italien und stärkte sich auf derselben an Muth u. Geschicklichkeit so, daß er bei seiner Zurückkunft auch in Turin im Theater ein großes Concert mit dem glücklichsten Erfolge geben konnte. Ward dieses Concert besonders durch den großen Beifall, den er darin mit seinem Spiel geärndtet hatte, für ihn ein neuer Sporn zur Fortsetzung seines anhaltenden Fleißes, so söhnte es auf der andern Seite auch seinen Vater völlig aus mit seinem Entschlusse, sich ganz der Musik zu widmen. Der alte, treffliche Pugnani hatte ihn unter anderen Meistern in diesem Concerte gehört, und erbot sich von selbst, ihm noch einigen Unterricht auf der Violine zu geben. Leider dauerte derselbe nur 6 Monate, weil Pugnani kränkelte. Polledro trat nun in die mailändische Capelle. Er hätte anderwärts und vorzüglich im Auslande vielleicht sich weit vortheilhafter stellen können; aber sein Vater wünschte, daß er in Italien bleiben möchte. Nach einiger Zeit erhielt er einen Ruf in die damals große Capelle der Kirche Sta. Maria zu Bergamo. Die Kriegsunruhen jener Zeit nöthigten ihn aber, sein Glück wo anders zu versuchen. Er ging 1799 nach Rußland. In Moskau lebte er 5 glückliche Jahre. Die Kenntnisse, die er während der Zeit auch von deutschen Künstlern und Compositionen erlangt hatte, bewogen ihn, endlich auch eine Reise nach Deutschland anzutreten. In den Jahren 1809 bis 1812 durchwanderte er es in allen Richtungen. Es ist vielleicht keine Stadt von Bedeutung auf deutscher Erde, wo Polledro damals nicht zum öftern gespielt hätte, und überall ward ihm nur das eine Zeugniß, daß er einer der größten Violinspieler sey. Auch gab er in Leipzig mehrere Concerte, Variationen und Trio's für Violine von seiner Composition heraus. In Rußland hatte man ihn halb vergöttert. 1812 wollte er daher auch wieder nach Rußland zurückkehren; aber der Franzosen

Verheerung hinderte ihn an der Ausführung seines Plans, wenigstens konnte er sich für diesmal keinen Erfolg davon versprechen. Daher ging er durch die Schweiz nach Holland, und von da auf kurze Zeit nach England. Dann kehrte er in sein Vaterland zurück. 1814 kam er hier an. Er besuchte vornehmlich die Städte Palermo, Bergamo, Mailand, Florenz, Padua, Rom, Neapel, und endlich Turin, seine Quasi-Vaterstadt, wo er dann 1815 auch die Stelle eines Capellmeisters erhielt, die er seitdem mit der größten Umsicht und zur Ehre seines Namens verwaltete. P's höchster Glanz als Virtuos auf der Violine bestand in der Zeit, wo er allein als solcher in der Oeffentlichkeit lebte, besonders in einer rapiden Fertigkeit und einer unbeschreiblichen Anmuth und Lieblichkeit des Vortrags. In diesem Sinne waren oder sind vielmehr denn auch seine Compositionen geschrieben. Dessen, was man gewöhnlich unter dem Worte Eleganz begreift, und wodurch neuerer Zeit besonders einige Violinvirtuosen sich hervorzuthun streben, entbehren sie gänzlich. Sie sind schwierig, aber bei leichter Ueberwindung aller derartigen Stellen höchst melodiös und erfordern einen leichten, keinen großen Bogen; Festigkeit und höchste Reinheit im Spiel, aber durchaus nichts Grandioses in der Bogenführung. Der Enthusiasmus für Polledro ging einst, wenn er Sachen von sich selbst spielte, an einigen Orten so weit, daß man ihn für einen musikalischen Zauberer ausschrie. Uebrigens zollte selbst Beethoven, mit dem er ein Mal im Carlsbade zusammenspielte, ihm großes Lob, und konnte kaum einen Begriff von seiner ungeheuren Fertigkeit, besonders in Doppelgriffen, gewinnen. Dr. Sch.

Pollet, zwei Brüder, beide Harfenvirtuosen zu Paris. Der tüchtigste ist der jüngere, Benoit P., geboren zu Paris 1766. Im Jahre 1787 schon gab er mit seinem ältern Bruder gemeinschaftlich heraus: Methodes de Cistre, und dann XII Receuils d'airs p. la Cistre. Nachher componirte er allein für die Harfe. Es sind viele Rondo's, Variationen, auch einige Concerte oder besser gesagt: Concertstücke, Sonaten u. s. w. mit und ohne Begleitung von ihm erschienen. Das öffentliche Spiel scheint er bereits seit dem ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts nach und nach eingestellt zu haben. Auch wissen wir nicht gewiß, ob er in diesem Augenblicke selbst noch am Leben ist. Die Madame Pollet, von der neuerer Zeit bisweilen als von einer ausgezeichneten Harfenvirtuosin die Rede ist, scheint nicht seine, sondern eines andern Pollet, vielleicht eines Sohnes von einem seiner beiden Brüder, Frau zu seyn. Sie ist unsers Wissens eine Schülerin von Nadermann, und kann erst zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts geboren worden seyn. Paris ist derzeit der einzige Ort, wo die Harfe noch mehr cultivirt wird, und dort schätzt man sie in der That als eine der ersten Meisterinnen auf ihrem Instrumente, was viel Glauben in ihre Fertigkeit setzen läßt. Wir bedauern, keine nähere Auskunft über ihre Person geben zu können.

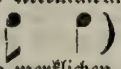
Pollini, Francesco, vortrefflicher Clavierspieler und noch größer als Componist, besonders für Pianoforte. Unter den Italienern wenigstens dürfte heutigen Tags kein Virtuos und Clavier-Componist seyn, der noch höher zu schätzen wäre, ja selbst nur ihn erreichte. Er ward um 1780 geboren. Den Ort vermögen wir leider nicht bestimmt anzugeben. In seinem 7ten Jahre erhielt er den ersten Musikunterricht. Bald genügte ihm derselbe nicht mehr und er studirte nunmehr für sich die Werke klassischer Meister, was er auch dann noch mit viel Fleiß fortsetzte, als er selbst schon zu einem tüchtigen Virtuosen herangereift und als beliebter Componist in der Welt genannt war. Daraus mag man sich denn auch die Gediegenheit seiner Werke erklären, die sich bis jetzt schon über 60 der gedruckten belaufen und durch-

gehends, das eine natürlich mehr, das andere minder, und jedes in seiner Art, Meisterwerke genannt werden müssen. 1801 kam er aus Italien nach Paris. Machte sein überaus fertiges und streng solides Spiel hier Aufsehn, so war dies noch mehr der Fall mit seinen Compositionen. Wir wollen von Allem, was er zu Paris in die Oeffentlichkeit schickte, nur 3 Sonaten für Clavier nennen, die in dem Erard'schen Verlage erschienen. Sie müssen den besten an die Seite gestellt werden. Mehrere Jahre blieb P. in Paris. 1806 machte er eine Reise durch Deutschland. Der Erfolg seines künstlerischen Auftretens war hier ziemlich derselbe wie in Frankreich. Breitkopf und Härtel in Leipzig verlegten Vieles von ihm. Daß er seine Reise weiter in den Norden fortgesetzt hätte, nämlich nach Rußland, wie Einige muthmaßlicher Weise angeben, ist uns nicht bekannt. Seit 1814 treffen wir ihn wieder in Italien. Sein Hauptaufenthaltsort scheint damals für lange Mailand gewesen zu seyn. Ricordi dort druckte auch die meisten seiner Compositionen. In Wahrheit merkwürdig ist darunter op. 45: Introduzione ed Allegro di bravura. Wer noch kein anderes Werk von P. genau betrachtet hatte und nicht wußte, daß dieser Italiener besser vielleicht einen Hummel, Beethoven, Kalkbrenner u. andere derartige Heroen kannte u. kennt als vielleicht viele der renomirtesten jungen deutschen Künstler, mußte dadurch wahrhaft überrascht werden. Wie nämlich hätte ein Solcher aus Italien ein Instrumentalstück erwarten mögen, in welchem es auf so viel Fülle der Harmonie abgesehen und das Instrument so ganz in der Art behandelt ist, wie neue deutsche Meister, und besonders ein Cramer und Hummel, für dasselbe zu setzen pflegen? — P. zeigte sich in diesem Werke so recht als ein gründlicher Kenner der Harmonie, und doch im Besitz zugleich auch jener italienisch melodischen Leichtigkeit. Nirgends ist eine unnütze oder wirkungslose Schwierigkeit, und nirgends ein wildes, regelloses Dreingreifen. Dieses Allegro war es denn auch, welches von Neuem in Deutschland die Aufmerksamkeit der Claviciniſten auf P. leitete. Seine Compositionen wurden gesucht. Ein kleines Meisterstück ganz eigenthümlicher Art ist die Introduction et Toccata (op. 50), welche 1828 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien. Will man ein summarisches Urtheil über P's Compositionen fällen, die sämmtlich für sein Instrument, das Clavier, bestimmt sind, so lassen sich wohl folgende Punkte als die Grund-Elemente derselben feststellen: einfacher, edler, inniger Gesang in den Oberstimmen; dann ein gleichfalls sehr einfacher, würdiger Grundbaß, und zu Beiden reiche, vollbewegte, in ihren Figuren mit größter Beharrlichkeit durchgeführte, oft sogar obligate Begleitung in den Mittelstimmen. Nun aber sind sie jedoch, ungeachtet jener Einfachheit in den Hauptstimmen, auch meistens schwer. Mit wenigen Ausnahmen wollen alle Compositionen P's, wenigstens die uns zu Gesicht gekommen sind, und von der Anzahl dieser dürfen wir dreist auf alle noch übrigen schließen, mit wahrer Vollendung, meisterlich vorgetragen seyn. Es gehört eine Spielart dazu, welche die Stimmen in Wahrheit von einander absondert, jeder ihr eigenes Recht zukommen läßt, ohne Zwang, in fortgehendem Flusse, als wozu jeder Finger beider Hände gleich ausgebildet seyn muß. Scarlatti besaß eine solche Spielart, dann Ph. E. Bach, und unter den Neueren Clementi mit seinen besten, ihm treu gebliebenen Schülern. Pollini muß sie ebenfalls wohl besitzen, sonst würde er nicht für sie componiren; aber in Italien ist er gewiß auch nur der Einzige, der sie besitzt, und daher denn unbedingt auch der Meister, als welchen wir ihn gleich oben bezeichneten.

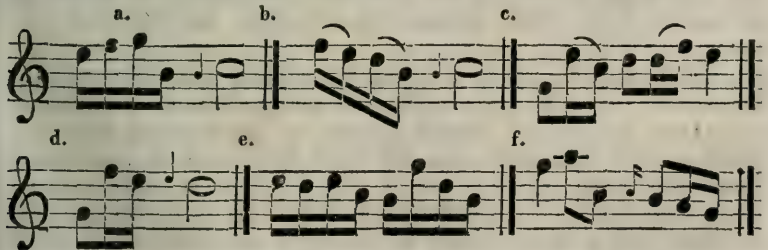
Polnische Musik, s. Polen (Musik der).

Polnischer Bock, oder auch blos Bock, die vulgäre Benennung der größten Gattung des Dudelsacks. S. Sackpfeife.

Polonaise, ital. Polacca, ein polnischer Nationaltanz, und dann auch die Melodie oder das Musikstück, wornach dieser Tanz getanzt wird. Wegen ihrer eigenthümlichen Gefälligkeit und Grazie ist diese fast durch ganz Europa, ja selbst über das Meer hinaus, in anderen Welttheilen, beliebt. Als Tonstück für den Tanz betrachtet ist die Polonaise immer eine Melodie im Dreiviertel-Tacte, aus 2 Reprisen von 6, 8, 10 oder noch mehr Tacten bestehend, und jedesmal mit dem Niederschlage anfangend. Die Tactzahl ist eben so unbestimmt, wie die Figur des Tanzes. Die beiden Theile, die immer in der Haupttonart schließen, können daher ganz willkührlich lang oder kurz seyn, wenn nur der Rhythmus überhaupt ein geradzähliger ist. Man hängt ihr oft sogar noch ein Trio von eben so viel Tacten, als die Hauptmelodie enthält, ja zwei Trio's und einen Coda an. Dabei liebt die Melodie gleich im Anfange die Accentuirung des schlechten Tacttheils



und im zweiten Tacte schon einen merklichen Einschnitt. Das Wesentlichste aber, wodurch die Polonaise sich von allen übrigen Tonstücken unterscheidet, besteht darin, daß alle Cäsuren ihrer Einschnitte, Absätze und Cadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Tacttheil fallen. Nach dem Zeugnisse polnischer Künstler und solcher Musiker, welche sich längere Zeit in Polen aufhielten, tragen die Polonaisen, wie man sie in Deutschland gewöhnlich zu componiren pflegt, selten das Gepräge jenes ächt polnischen Nationaltanzes. Selbst der Regel, daß die Polonaise mit dem Niederschlage anfange, wird nicht immer Genüge geleistet. Dann formiren die Polen ihre Cadenzen jederzeit so, daß sie eine Einleitung von 4 Sechszehntheilen enthalten, von welchen das letzte in das Semitonium modi tritt, welches bei dem Schlußtone vorgehalten wird, also wie bei a des folgenden Notenbeispiels, oder bei b. Ferner enthält die ächte Polonaise niemals diejenige Notenfigur, in welcher dem Achtel 2 Sechszehntheile nachfolgen, die fast eine Lieblingsfigur der deutschen Polonaisen ist, wie bei c. Eben so wenig ist die Halbcadenz, wie bei d, mit einem Viertel-Vorschlage unter den Polen beliebt, sondern ihre Halbcadenzen sind immer auf dieselbe oder ähnliche Art wie bei e oder f geformt



Der Charakter der Polonaise ist feierlicher Ernst und ritterliche Zärtlichkeit, welche die anmuthige Klage der Sehnsucht, wie das Entzücken der glücklichen Liebe in sich aufnimmt. Daher ist denn auch ihre Bewegung eine langsame, langsamer als die der Menuett. Gewöhnlich hält das Tempo die Mitte zwischen Andante und Allegro, mehr aber auf Seite jenes als dieses. Ist ein Trio der P. angehängt, so steht dasselbe meist in der Tonart der Dominante der Grundtonart oder in der verwandten Molltonart, worauf dann die ersten beiden Haupttheile wiederholt werden. Nun aber giebt es auch, in

Deutschland und Italien besonders, sogenannte galante und brillante Polonaisen, welche nicht für den eigentlichen Tanz bestimmt sind, sondern entweder als Tonstücke für sich oder als Zwischensätze in Sonaten, Entreacts, Concerten, Opern und anderen größeren Tonstücken gebraucht werden, und sich daher noch weniger streng an die herkömmliche Form binden. Eigentlich sind dies nur Tonstücke von unbestimmtem Charakter in Polonaisen-Art oder Polonaisen-Bewegung, und werden daher auch meistens nur alla Polacca überschrieben. Man könnte dieselben wohl variirte Polonaisen oder Concert-Polonaisen nennen. So hat man Rondo's alla Polacca, Arien alla Polacca u. s. w. Es findet nämlich diese Setzmanier sowohl in der Instrumental- als Vocalmusik statt. Ihr Hauptunterschied ist nebenbei auch ein weit schnelleres Tempo, als die eigentlichen Polonaisen haben. Unter diesen sind besonders die Compositionen von dem Grafen Oginski, und die sogen. Kosciusko-Polonaise (Auf zur Rach', ihr Brüder) berühmt. Auch die jungen Kontsky setzten einige ächte National-Polonaisen. In den alten Parthien, Suiten und dergleichen Instrumentalstücken pflegte die P. einen integrirenden Theil auszumachen. So groß ist die Anhänglichkeit an sie nicht mehr; doch behauptet sie sowohl selbst als ihre nachahmenden Sätze, die Tonstücke alla Polacca, noch immer eine große Beliebtheit. L.

Polster, Amand, geboren den 11ten September 1800 zu Eisgrub, einer durch ihren großartigen, sehenswürdigen Park weitberühmten Fürstl. Lichtenstein'schen Herrschaft in Mähren. Nach vollendeten Studien trat er in den geistlichen Stand, wurde Benedictiner zu Melk, bekleidete mehrere Aemter, Professors- und Vicars-Stellen, bis er endlich seinem Mitbruder, Robert Stipa, als derselbe das Chor-Directorat niederlegte, in dieser, seinen Talenten und Eigenschaften vollkommen entsprechenden, Würde folgte. Er ist ein tüchtiger Musiker in jeder Beziehung; singt, von einer metallreichen Baßstimme begünstigt, mit warmem Gefühl u. seelenvollem Ausdruck; darf Meister auf der Violine genannt werden, und glüht mit ächtem Feuereifer für die Kunst und deren Repräsentanten, die unsterblichen Heroen des goldenen Zeitalters. —d.

Polycephalos oder Polykephalos (griech.) — vielköpfig, dann in der Musik der alten Griechen: der vielköpfige Nomos; der Fabel nach eine Erfindung der Minerva, wodurch das Zischen der Schlangen nachgeahmt werden sollte, mit welchen das Haupt der Medusa bedeckt war. 48.

Polychord, deutsch eigentlich Vielsaiter (also Gegensatz von Monochord), ein 1799 von Fr. Hillmer in Leipzig erfundenes Bogeninstrument, das aber nie sehr bekannt geworden ist. In Ansehung des Baues gleicht es einem Contrabasse; aber die Größe des Corpus ist nur 16 Zoll Länge (ohne Hals) und $10\frac{1}{2}$" Breite. Das Griffbrett ist 11" lang und 4" breit. Von anderen Streichinstrumenten unterscheidet es sich dadurch, daß es erstens mit 10 Saiten bezogen ist und dann ein bewegliches Griffbrett hat, welches mittelst eines sehr einfachen Mechanismus, je nachdem es die Stimmung erfordert, verlängert oder verkürzt werden kann. Um eine höhere Stimmung zu haben, braucht man nämlich nicht die Saiten mehr anzuspannen, sondern nur das Griffbrett zu verkürzen, und umgekehrt. Dadurch wird auch die Unterhaltung des Instruments weniger kostspielig, denn es können die Saiten nicht so häufig als auf anderen Instrumenten springen. Der Umfang des ganzen Instruments ist 2 Octaven, vom kleinen bis zum zweigestr. c, nämlich bei offenen Saiten, so daß die tiefste oder erste in c, die

höchste oder letzte der 10 Saiten aber in 2gestr. c gestimmt ist. Die Saiten sind Darmsaiten; 4 davon sind übersponnen. Die Vorzüge des Instruments bestehen darin, daß man, vermöge der vielen Saiten in dem geringen Umfange, Passagen in Terzen. Sexten, Octaven u. Decimen ganz nach Belieben machen, und ein vorzügliches Arpeggio darauf hervorbringen kann. Von dem Flageolet kann man wie bei jedem andern Instrumente Gebrauch machen. Der Ton ist voll und angenehm. Doch besitzt das Instrument dagegen wieder so manche andere Unbequemlichkeit, daß seine geringe Theilnahme wohl erklärlich ist, und daß es selbst die Guitarre und Harfe, an deren Stelle es im Grunde am schicklichsten paßt (zur Begleitung des Gesanges), nicht zu verdrängen im Stande war. — Uebrigens kann man auch jedes vielsaitige Instrument, das kein Tasteninstrument ist, ein Polychord heißen, und man gebraucht daher das Wort auch wohl in adjectivischer Form: polychordisch für vielsaitig, und spricht von polychordischen Instrumenten, wohin unter anderen auch die Harfe, manche Arten von Zithern u. s. w. gehören.

Polyhymnia, auch blos Polymnia, und zwar nach dem Griechischen bald mit dem Accent auf der zweiten, bald auf der dritten Sylbe, eine der neun Musen (s. d.), der die Erfindung der Lyra zugeschrieben wird. Auf den Münzen ist sie daher mit der Schildkröte neben sich vorgestellt. Auf dem Herculanischen Gemälde steht sie ohne das mindeste Attribut mit ihrer gewöhnlichen Namens-Unterschrift. Die Alten schrieben ihr bisweilen die Harmonie in den Gesängen zu. Daher sieht man sie mit dem Fuße den Takt schlagen. Auch hat man sie unter den Musen der Königin Christine ergänzt. Im Vatican trägt sie den Kopf mit Blumen bekränzt. Mit Oeagrus soll sie den Orpheus erzeugt haben. Sammlungen von besonders mehrstimmigen Tonstücken, wie Quartette ꝛc., werden oft mit ihrem Namen betitelt. Dr. Sch.

Polyphonisch, von πολυς — viel, und φωνη — Stimme, also vielstimmig, und polyphonische Schreibart = vielst. Schreibart oder Satz. S. Mehrst., auch Vollstimmig. Streng genommen sollte man nicht jede stimmenreiche oder mehrst. Musik unbedingt eine polyphon. nennen, obschon das Polyphonische im Allgemeinen dem Homophonischen (s. d.) entgegensteht, oder die Polyphonie (Vielstimmigkeit) der Homophonie (Einstimmigkeit); gewöhnlich auch nennen die Kunstphilosophen u. Theoristen nur den Satz einen polyphonischen, in welchem von den einzelnen Stimmen eine jede gewissermaßen eine Art Selbstständigkeit behauptet und durch das Ganze gleichsam die Empfindungen mehrerer Personen zugleich ausgedrückt werden. Vergl. nun auch noch den Art. Satz.

Polyphonon, s. Polifono.

Pommer. Vergl. zuvor den Art. Bombardo, welcher der ital. Name für den deutschen Pommer ist. Der Corpus dieser Instrumente war eine hölzerne (ausgebohrte) Röhre, die unten eine offene, der Hoboe ähnliche Stürze hatte, auf ihrer oberen Seite 6 Tonlöcher für die Finger und eins unterhalb für den Daumen, und dann noch verschiedene Klappen. Ihr Unterschied von dem alten Fagott bestand nur darin, daß sie nicht wie dieser aus 2 Röhren zusammengesetzt waren, sondern ihre einzige Röhre geradeaus ging wie bei der Hoboe, die auch von der kleinsten Gattung dieser Instrumente, der Schallmei, abstammt. Die größeren Pommer bestanden aus 2 Stücken und waren in der Mitte zusammengesetzt. Das Rohr, welches zum Mundstücke diente, behandelte man nicht so wie das Fagott- oder Oboenrohr, sondern es wurde, wie bei der Schallmey, eine Kapsel oder Büchse

mit einem Mundloche darüber geschoben, in welche die Luft, die das Rohr dann von selbst auffangen mußte, geblasen wurde. Der ungeheuer große Baßpommer oder Bombardone ward mittelst einer krummen Röhre, wie das Fagott=S, angeblasen, und sein Tonumfang war vom Contra-F bis zum kleinen f. Der Tonumfang des gewöhnlichen Baßpommers oder Bombardo, mit 4 Klappen, war von C bis zum eingestr. c; der des Tenor= oder Bassetpommers von G bis zum eingestr. g; des Nicolo von c bis zum eingestr. g; und des Altpommers oder Bombardo piccolo von g bis zum 2gestr. d. Die Orgelstimme dieses Namens ist bereits unter dem oben angezogenen Artikel beschrieben, denn sie wird ebenfalls bald Pommer, bald Bombard oder ital. Bombardo geheißen. †b.

Pomposo (ital.) — prächtig, prachtvoll; erfordert immer einen stark accentuirten, ernsthaften und äußerst volltönigen Vortrag, wie denn auch der Satz schon von vorn herein dazu eingerichtet seyn muß. Die Noten erfordern dabei ziemlich dieselbe Behandlung, wie beim grave oder con gravita (s. Gravita); doch ist beim pomposo die Bewegung etwas lebendiger, und man überschreibt daher auch gewöhnlich nur weltliche und auf äußere Pracht berechnete Tonstücke mit diesem Ausdrucke. Der Marsch, und vor allen der Fest= und Triumphmarsch, ist die vornehmste Musik dieser Gattung; wenn irgendwo, so kann hier das pomposo in seiner ganzen Bedeutung statt haben; dann in Siegeshymnen, Aufzügen u. s. w. a.

Ponte, Giacches de (Jacob von), gewöhnlich genannt **Bassano**, von seinem Geburtsorte, in der Geschichte der Malerkunst viel genannt und sehr berühmt, war auch ein tüchtiger Musiker. 1510 geboren, erlernte und studirte er, zuerst unter seinem Vater, dann zu Venedig beide Künste, die Musik und Malerei. Wer in ersterer hier sein Meister war, findet sich nirgends angegeben; in der letzteren unterrichtete ihn der große Venetianer Bonifacius Bembi. Nachher habilitirte er sich zu Bassano, und malte und componirte. Sein Haus war der Sammelplatz aller großen Künstler, besonders aber der Musiker. In der Zeit um 1560 reiste er viel. Italien bewunderte damals in ihm eins seiner größten Genie's. Er starb 1592 und ward in der Kirche St. Francisci zu Bassano begraben. Auf der Bibliothek zu München liegt noch ein gedrucktes musikalisches Werk von seiner Arbeit: 50 Stanze di Bembo, con Musica (Venedig 1558. 4.).

Ponte, Lorenzo da, berühmter Operndichter, geboren 1749 zu Ceneda, kam sehr jung als Privatlehrer nach Venedig. Eine unglückliche Liebe nöthigte ihn, die Stadt zu verlassen. Er wurde darauf in Treviso als Lehrer der Literatur angestellt; als aber die Behörden in seinen öffentlichen Reden demagogische Grundsätze zu finden glaubten, erhielt er seine Entlassung und ward für unfähig erklärt, im Gebiete der Republik Venedig irgend ein Lehramt zu bekleiden. Nun hielt er sich wieder eine Zeitlang brodlos in Venedig auf, bis er sich durch ein Lobgedicht auf Georgio Pisani den Haß der Regierung zuzog und sich nach Oesterreich flüchten mußte. Capellmeister Salieri in Wien erkannte seine außerordentlichen Talente und empfahl ihn zum Theaterdichter an der Kaiserl. Hofbühne. Er erhielt die Stelle, und trat zuerst mit der Oper „die Danaiden" auf. Dann schrieb er zunächst für Salieri mehrere Opern, welche großen Beifall fanden. Für Martini dichtete er den „Baum der Diana". Um 1785 trat er mit Mozart in eine freundschaftliche Verbindung. Eine gewisse Sympathie der Seelen hatte beide Künstler zusammengeführt; Mozart war erfüllt von der Innigkeit und dramatischen Schönheit der Ponte'schen Poesie u. ergoß sich in Bewunderung

seines Talents, während Ponte nie einen seelenvolleren, so ganz erschöpfenden Gesang gehört haben wollte als in Mozart's Melodien. „Figaro" und „Don Juan" schrieb P. für Mozart: kein Wunder, daß sie in gewissem Betracht dieses großen Tonmeisters schönste Werke geworden sind. Kaiser Joseph II. belohnte den Dichter freigebig und gab ihm mehrere Beweise seiner großen Gnade. Als aber nach des Kaisers Tode viele Einschränkungen bei der Bühne gemacht wurden, veränderte sich seine günstige Lage, und die Theaterintriguen, die er durch unvorsichtige Schritte herausforderte, hatten endlich den Erfolg, daß Kaiser Leopold ihm den Abschied gab. P. ging nach Triest, wo er die Tochter eines wenig bemittelten englischen Kaufmanns heirathete. Die Hoffnung auf Wiederanstellung in Wien wurde vereitelt, und er mußte sich nach vielfältigen Bemühungen mit einem ansehnlichen Geschenke begnügen, das ihm Kaiser Leopold gab. Entschlossen, sich nach Paris zu wenden, verließ er Triest, verlor aber schon am zweiten Tage nach seiner Abreise den größten Theil seiner Baarschaft durch die Aengstlichkeit seiner Frau, die das Geld vor vermeintlichen Räubern verstecken wollte. Die Nachricht von der Hinrichtnng der Königin von Frankreich u. anderen Begebenheiten der Schreckenszeit hielt ihn ab, seine Reise nach Paris fortzusetzen. Er ging nach England, fand aber auch hier keine günstige Aussicht; begab sich daher nach Holland und wollte hier eine italienische Oper gründen. Auch diese Hoffnungen zerschlugen u. er hatte mit drückendem Mangel zu kämpfen. Endlich erhielt er einen vortheilhaften Ruf an das italienische Theater zu London. Es ist nicht zu leugnen, daß er auf das Opern- und Musikwesen dieses Instituts damals einen sehr wirksamen Einfluß übte, wie dadurch mittelbar dann überhaupt auf die dramatische Musik der Hauptstadt Englands. Seine angestrengten Mühen in dieser Richtung sollten ihm aber schlecht belohnt werden. Im Auftrage seiner Direction reiste er 1798 nach Italien, um Sänger und Sängerinnen zu engagiren; als er aber zurückkehrte, hatte der Theaterdirector keinen der in dieser Angelegenheit auf ihn ausgestellten Wechsel honorirt, und er kam aufs Neue in große Bedrängnisse. Nun legte er 1800 einen Buchladen an und vermehrte denselben durch seine vielen Verbindungen in Italien mit reichen Vorräthen. Derselbe brachte ihm auch einen bedeutenden Gewinn, bis er die Unvorsichtigkeit bezing, sich mit zwei Musikalienhändlern zu associren, die ihm endlich Nichts überließen als Schulden, und für den Theaterdirector, der ihn schon einmal in die größten Verlegenheiten gebracht hatte, neue Verbindungen einzugehen. Seine Frau ging mit ihren Kindern zu ihrer Mutter nach Nordamerika; er blieb in London, um den Ausgang seiner Rechtshändel abzuwarten. Endlich schiffte er sich, um Verhaftsbefehlen zu entgehen, ebenfalls nach Amerika ein, und fand seine Familie in Newyork wieder. Nach manchen verunglückten Versuchen, seinen Unterhalt zu sichern, ertheilte er seit 1806 Unterricht in der italienischen Sprache, und seine Bemühungen hatten den erwünschtesten Fortgang. Bald indeß ließ er sich von Neuem zu andern Unternehmungen verleiten, und er kam, meist durch die Schuld Anderer, wieder in Noth. Vergebens arbeitete er, um seine Lage zn verbessern, einige Jahre bald als Destillateur bald als Kaufmann. Das Glücklichste, was er in Newyork unternahm, war sein letzter Versuch, einen Buchladen daselbst zu errichten. Er hatte durch seinen Unterricht die Liebe zur italienischen Literatur daselbst verbreitet, durch seine musikalischen Anstrengungen auch der Kunst eine große Theilnahme erweckt, und das förderte die Handlung sehr. Von dem Augenblicke ihres Entstehens an erfreuete sie sich fortwährend des erwünschtesten Fortgangs. P. hat selbst

seine bunten Lebensschicksale der Welt auf eine anziehende Weise erzählt in dem „Memorie di Lorenzo da Ponte“ (4 Bde. Newyork 1823—1827).

Ponticello, italienischer Name des Stegs auf den Bogeninstrumenten. S. Steg. Man trifft das Wort ponticello aber bisweilen auch in Stimmen für solche Streichinstrumente. Es steht dann für sul ponticello (über dem Stege), und daher auch abgek. pontic. oder s. pon., und sul p., und zeigt an, daß an dieser Stelle der Bogen ganz nahe am Stege geführt werden soll, wodurch der Ton aller Geigeninstrumente bekanntlich eine ganz eigene Modification erhält. Er gleicht dann gewissermaßen einer scharf intonirten Orgelpfeiffe, die übersetzen zu wollen scheint. Nur bei gestoßenen Noten läßt sich übrigens diese Art des Bogenstrichs, und auch nur auf die tieferen Saiten des Instruments, mit Erfolg anwenden. a.

Pontio, richtiger wohl Ponzio, doch gewöhnlich Pontio, Pietro, großer Contrapunktist und musikalischer Schriftsteller des 16ten Jahrhunderts, aus Parma gebürtig. Man hat noch mehrere für die Kunstgeschichte wichtige Werke von ihm, und andere kennt man noch dem Namen nach. Auf der Münchner Bibliothek liegt noch ein Werk von ihm: Ragionamenti di Musica, welches 1588 zu Parma gedruckt wurde. 1591 und nachher noch einmal 1595 gab er zu Parma heraus: „Dialogo, ove si tratta della Theorica et Prattica di Musica. Et anco si mostra la diversità de' Contraponti e Canoni“. Im Jahre 1603: „Theorica et Prattica di Musica“. An praktischen Werken werden von ihm noch angeführt: 1 Jahrgang 4stimmiger Psalmen und Vespern von 1578; 2 Bücher 4stimmiger Messen; 3 Bücher 5stimmiger Messen; 6 Messen für 8 Stimmen, und 2 Bücher Magnificat. Aus dem zweiten dieser beiden letzten Bücher theilt Burney im dritten Bande seiner Geschichte pag. 177 einen 5stimmigen Satz als Probe von P's Compositionsart mit.

Ponzio, Giuseppe, dramatischer Componist, lebte in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts zu Venedig. 1791 war er noch am Leben; aber da er schon 1766 als Operncomponist in Italien bekannt war, so hat er wohl den Anfang des laufenden Jahrhunderts nicht mehr erreicht. In Deutschland kennt man außer einigen Arien Nichts von ihm als die serieuse Oper „Artaserse“, die aber auch schon 1766 in Venedig zur Aufführung kam, und hier in Deutschland schwerlich sich irgendwo Eingang verschafft hat.

Porges, Joseph, geboren zu Prag 1796; erhielt vom Professor Fr. W. Pixis Unterricht im Violinspiel, kam 1818 nach Wien, wo er Mayseder's Schüler, auch Mitglied des Musikvereins wurde, und bei Emanuel Förster und Franz Weiß die Composition studirte. Er gehört in die Zahl der gebildeten Dilettanten, u. betreibt übrigens ein bürgerliches Handelsgeschäft. 18.

Porpora, Nicolo, von den Italienern gewöhnlich nur der Patriarch der Melodie genannt, 1685 zu Neapel geboren, war früh aus jener alten, weltberühmten neapolitanischen Schule hervorgegangen, die von den Schülern Scarlatti's, einem Leonardo Leo und Francesco Durante, gestiftet wurde, und Meister erzeugte, welche in und außerhalb Italien das ganze Gebiet der Oper beherrschten und der italienischen Musik den Triumph bereiteten, den sie fast ein ganzes Jahrhundert hindurch sicher über alle europäischen Nationen behauptet hat und in gewisser Beziehung noch behauptet. Indeß war Porpora's Wirken als Componist nicht sein glänzendstes und größtes Verdienst, das er sich um die Kunst erwarb. So bewunderungswürdig allerdings eine Leichtigkeit in der Schöpfung und Bildung neuer Melodien in seinen

Werken vorliegt, und so fruchtbar sein Talent auf dem Gebiete der dramatischen Tonsetzkunst war, so kann dem Kenner u. vorurtheilsfreien Beschauer doch ein gewisser Mangel an Erfindungskraft, und eine, selbst in Berücksichtigung seiner Zeit und Zeitumstände nicht übersehbare, kahle Magerkeit seiner Instrumentation nicht entgehen, die in dem Grade unter jeden anderen Verhältnissen allgemein als die untrüglichsten Zeichen einer geringeren Gediegenheit des dramatischen Componisten und einer Unvollkommenheit des Genies in der Tondicht- und Tonsetzkunst gelten. Viel größer denn als dramatischer Componist und Tonsetzer überhaupt stand P. als Singmeister da. Er hat die tüchtigsten Sänger gebildet und durch diese auf die Componisten einen wesentlichen Einfluß in Hinsicht ihrer Behandlung der Vocalstimmen geübt. In dem Sinne nahm auch selbst Joseph Haydn einst noch einigen Unterricht bei ihm, was die Italiener so gerne erwähnen, um das lange Verzeichniß der aus der neapolitanischen Schule hervorgegangenen Meister, welche ihr Jahrhundert, d. i. das vorige, geziert haben, auch mit einem illuströsen Namen aus deren letzter Glanzperiode zu beschließen. Dann trug Porpora, im Verfolgen der Richtung, welche seine ganze Schule genommen hatte, und für welche eben sein Talent als Singlehrer so ganz geschaffen war, auch wesentlich zur größern Ausbildung der Arienform und besonders des Recitativs bei. Wir sind durchaus nicht geneigt, Porpora auch nur das Mindeste von seinem Verdienste zu nehmen, denn wir wüßten nicht, aus welchem Grunde, aber es ist falsch und eine übertriebene Pietät, wenn man ihm allein die Umgestaltung der Arie und des Recitativs zuschreibt. Wer die Geschichte der Musik kennt, weiß, daß dieses das Werk jener ganzen Neapolitanischen Schule war, und eben die bessere Regelung der Rhythmopöie ihr einen so welterfüllenden Ruf verschaffte. Porpora allein hätte das schwerlich gekonnt, zu dessen Zeiten auch ein Sarri, Carapella, Vinci, Pergolesi, Duni, Perez, Feo, Sala und noch andere Meister lebten, und denen bald ein Jomelli, Sacchini, Piccini, Anfossi u. A. folgten. Als seine erste Oper wird gewöhnlich „Ariana e Teseo“ angegeben, die 1717 zu Wien aufgeführt wurde. Wir können nicht glauben, daß ein Mann von solch' thätigem und immerhin großem Künstlergeiste, als P., 32 Jahre alt ward, ehe er eine Oper auf die Bühne brachte. Nehmen wir also mit ziemlicher Gewißheit an, daß vor 1717 schon in Italien Opern von P. zur Aufführung gekommen waren, daß sie aber mit der Zeit als Erstlingsgeburten vergessen und in Deutschland gar nicht bekannt geworden sind. In dieser Annahme scheint denn auch Burney's Versicherung, daß die Opern, welche P. vor und nach seinem Aufenthalte in England und Deutschland blos für Neapel, Rom und Venedig geschrieben habe, sich auf mehr denn 50 belaufen, durchaus nicht übertrieben; aber jeden Falls, wenn jene „Ariana“ von 1717 wirklich seine erste Oper gewesen wäre. In Rom war er um 1721. In eben diesem Jahre führte er auf dem Theater Alliberti daselbst seine Oper „Eomene“ auf, worin der Sänger Nicolini so große Triumphe feierte. Dann ging er nach Venedig. 1726 brachte er hier seine Oper „Siface“ zur Aufführung. Zu derselben Zeit gab Vinci auf einem andern Theater der Stadt seine „Siroe“, u. P. hatte Anfangs große Mühe, sich zu behaupten, allein bald übertraf er durch manche melodiöse Schönheiten seinen Nebenbuhler, und er führte bis 1729 noch 5 neue Opern zu Venedig auf. Sie waren: „Imeneo in Alene“, „Meride e Seliunte“, „Ariane e Teseo“ (ganz umgearbeitet), „Ezio“ und „Semiramide riconosciuta“, und wurden sämmtlich mit allgemeinem Beifalle aufgenommen. Daß er während dem noch eine Zeitlang als Capellmeister an dem Conservatorio de' Jucurabili zu Venedig angestellt gewesen sey, und viele herrliche Messen und Mo-

tetten für dieses Institut geschrieben habe, ist möglich, aber eine unverbürgte Nachricht, die wir nicht mit so großer Bestimmtheit wie Andere hier manchen früheren Biographen P's nachschreiben wollen. Ueberhaupt ist die Lebensgeschichte dieses für die Musikgeschichte so wichtigen Mannes noch lange nicht so genau ermittelt, als sie ermittelt seyn sollte. Es fehlt leider an zuverlässigen Quellen dazu. 1729 ging P. nach Dresden, wo ihn der damalige König von Polen zu seinem Capellmeister ernannt hatte. Er genoß am Hofe der ausgezeichnetsten Achtung, und mußte auch die Prinzessin Maria Antonia im Gesange und in der Composition unterrichten. Selbst Hasse, der große Hasse, und seine Gattin konnten sich der Eifersucht nicht erwehren. Er fürchtete nämlich, von P., und sie von der berühmten Mingotti, welche P. gebildet und bei Hofe eingeführt hatte, übertroffen zu werden, und doch war P. in Dresden in der Tonsetzkunst fast gar nicht thätig. Als P. für die Bildung der jungen Mingotti monatlich 100 fl. vom König erhielt, soll Hasse einmal voller Unwillen und Neid ausgerufen haben, das sey der letzte Strohhalm, an welchem der Italiener sich halte. P. mußten diese und solche Anfeindungen vielen Verdruß machen, u. er kehrte daher schon 1731 wieder in sein Vaterland zurück. Gleich nach seiner Ankunft nun gründete er in Neapel jene weltbekannte Singschule, aus welcher die berühmtesten Sänger des 18ten Jahrhunderts hervorgegangen sind. Nennen wir nur einen Farinelli, Cafarelli, Salimbeni, Uberti (welchen Friedrich II. nach seinem Meister nur den Porporino nannte), Gabrieli u. A. 1732 begab er sich in Gesellschaft seines Lieblings-Schülers, Farinelli, nach London, wohin er während der Zwistigkeiten Händel's mit den Directoren der Oper eingeladen worden war. Seine 12 Cantaten für eine Stimme hatten ihm diesen Ruf verschafft. Sie sind aber auch ein Meisterwerk ihrer Art, und vielleicht das schönste Denkmal, das sich P. als Componist gesetzt hat. Die Manier, in welcher er darin das Recitativ behandelt, ist bis heutigen Tags Muster für alle unsere Vocal-Componisten geblieben. Lange auch hat man diese Cantaten um ihres edlen, einfachen Gesanges willen als das Vollkommenste angesehen, was der Art in der Kunst producirt wurde. Sein Theater in London aber erhielt sich nur so lange, als Händel's Feinde thätig waren. Schon 1736 hatte es sein Ende erreicht. Nur 4 Opern hatte er, außer dem Oratorium „David", bis dahin fertig gebracht: „Arbazes", „Ariane", „Polyphem" und „Ifigenia in Aulis". Die Oper „Annibale", welche noch als neu gegeben wurde, hatte er schon vor seinem Abgange nach London 1731 in Neapel componirt, und „Rosbale" setzte er 1736 ebenfalls in Neapel, wohin er von London aus zurückgekehrt war, um seine Schule wieder fortzusetzen. Von Instrumentalwerken hatte er in London 6 Trio's für 2 Violinen und Baß unter dem Titel Sei sinfonie di camera" herausgegeben. Sie geben das beste Zeugniß für unser obiges Urtheil, daß P. nur unter gewissen Bedingungen und in einer gewissen Sphäre ein großer Componist genannt werden darf, für die Instrumental-Musik aber gar nicht gemacht war. Die Schule in Neapel hatte den besten Fortgang. In den Freistunden componirte er noch die Opern „Statira" (1742) und „Nozze d'Ercole e d'Ebe" (1744), u. studirte dann, um endlich doch einmal etwas Vollkommenes in der Instrumentalmusik zu leisten, mit allem Fleiße die berühmten Corelli'schen Sonaten. Die Frucht dieser angestrengten Arbeit waren 12 Sonaten für die Violine. Jedenfalls sind sie besser als alle seine früheren derartigen Tonsätze. Um 1754 kam er zum zweiten Male nach Deutschland, und dies Mal war es, als Haydn von ihm unterrichtet ward. Porpora trat nämlich zu Wien als Gesangslehrer auf, u. Haydn, der damals sich aus ärmlichen Umständen emporzuwinden strebte,

accompagnirte bei dem Unterrichte auf dem Claviere, begleitete ihn auch drei Monate lang als Diener, wofür er unentgeltlichen Unterricht hatte. Die letzte Zeit seines Lebens brachte er wieder zu Neapel, und zwar ebenfalls wieder mit Unterrichtgeben, zu. Er starb hier 1767, in großer Dürftigkeit und in einem Alter von 82 Jahren. In seinem „Neapel und Sicilien" versichert Piccini zwar, Porpora sey kurz nach 1760 im 90sten Lebensjahre gestorben; aber das ist ein Irrthum, wie man ihn von Piccini in solchen Dingen gewohnt ist. Eine Oper ward 1760 noch von P. zu Neapel aufgeführt („il Trionfo di Camilla"), aber seine eifrigen Verehrer nennen sie ungerne. Wir haben natürlich in diesem Aufsatze nicht alle von Porpora noch vorhandenen Werke angeführt. Es sind auch viele schätzenswerthe Kirchensachen darunter, wie z. B. die Motetten „Ach Herr, wie große Strafe" und „Wer auf den Herrn trauet", der 110te Psalm Confitebor tibi Domine, eine Messe, Kyrie und Gloria u. s. w. Selvaggi hat eine Sammlung von allen zu Rom von P. vorhandenen Werken veranstaltet; außer diesen befinden sich nun aber noch viele andere in den Archiven zu Neapel. Ihr Charakter ist im Allgemeinen Hoheit und Ernst. Das Weitere über sie haben wir schon zu Anfange dieses Artikels nach unserer Ansicht ausgesprochen. —g.

Porporino, s. Hubert.

Porro, Pietro, lebte in den letzten Decennien des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris als Guitarren-Virtuos und fleißiger Componist für sein Instrument. Wohl über 100 Werke sind von ihm gedruckt worden, und sie umfassen alle Gattungen von Tonstücken, die sich der Guitarre wohl anpassen lassen: Rondo's, Variationen, Sonaten, ein Paar Concerte sogar, Potpourri's, Exercitien u. s. w., und dann zusammengesetzte, als: Duette, Terzette u. dergl. Sonderlichen Kunstwerth möchte wohl keines unter allen haben, u. wir führen überhaupt auch diesen Musiker nur um der Masse der von ihm bekannt gewordenen Drucksachen willen hier an.

Porsile, 1) Carlo, blühete als Componist gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, u. lebte damals zu Neapel, wo auch 1686 die Oper „Nerone" von ihm zur Aufführung kam. Vorher muß er sich in Bologna aufgehalten haben, denn sein Sohn — 2) Giuseppe P., ward nicht in Neapel, wie Gerber und Andere behaupten, sondern in Bologna geboren. Um 1720 war dieser Kaiserl. Capellmeister zu Wien, und ein Tonsetzer von bedeutendem Ruf. Er schrieb viele Opern und Oratorien in Wien; unter anderen: „Sisara" (1719), „Meride e Seliunte" (1721), „I due rè Roboamo e Geroboamo" (1724), „Spartaco" (1726), u. „Giuseppe riconosciuto" (1733). Man rühmte daran eine seltene und wohlthuende Natürlichkeit des Satzes, mit der sich dennoch eine außerordentliche Kraft und viel Innigkeit des Ausdrucks verbinde. „Giuseppe riconosciuto" ist ein Oratorium. Hasse nannte dasselbe einmal die schönste Musik, die er je gehört habe. Auch sein Oratorium „Davide" ward sehr geschätzt. In der Breitkopf-Härtel'schen Manuscripten-Sammlung zu Leipzig befanden sich 4 italienische Cantaten für eine Singstimme mit Clavierbegleitung von diesem Porsile. Ueber sein Leben ist leider Nichts mehr als das Angeführte bekannt. 13.

Porta, Costanzo, einer der größten Meister in den Künsten des Contrapunkts, Schüler von Willaert, der bekanntlich die berühmte alte Venetianische Schule stiftete, in welcher P. mit Zarlino gleichzeitig studirte, war Anfangs Capellmeister zu Padua, dann zu Ravenna und endlich zu Loretto, wo er 1601 starb. Seine Compositionen galten allen seinen Zeitgenossen

und auch noch den Contrapunktisten aus den folgenden und späteren Perioden als Musterbilder. In des Arisius Cremona literata pag. 453 wird er Musicorum omnium praeter invidiam facile princeps genannt, u. Ansaldus Cotta sagte von ihm in der 1653 zu Cremona gehaltenen Rede pro instauratione Studiorum Cremonae: „C. P. non tam hujus urbis, quam Franciscanae familiae decus eximium, cujus in Musica facultate praestantiam plerisque cum Italiae urbibus Roma potissimum, omnium regina gentium est admirata". Einige wollen ihm die Erfindung der krebsgängigen Composition (Krebscanon ꝛc.) zuschreiben; wahrscheinlich aber waren schon vor ihm Versuche darin gemacht worden. Unter seinen zahlreichen Schülern zeichneten sich besonders Ludovico Balbo und Giacomo Antonio Piccioli aus. Die vornehmsten seiner Compositionen waren mehrstimmige Messen, Madrigale und Motetten, deren er denn auch eine bedeutende Menge geschrieben hat. In Sammlungen und auch in Hawkins Geschichte Bd. 1 pag. 112 ff. findet man noch eine höchst künstlich gesetzte 4stimmige Motette: Vobis datum est etc., von seiner Arbeit, welche auf gewöhnliche Weise und dann mit umgekehrtem Notenblatte kann gesungen werden. Eine wo möglich noch künstlichere Fuge für 7 Stimmen, von denen 2 per moto retto, u. 2 per moto contrario durchgeführt sind, während die übrigen 3 eine freie Fuge vortragen, hat Burney in den 3ten Band seiner Geschichte pag. 227 ff. aufgenommen. Auch in Paolucci's Arte pratica di Contrapunto stehen Proben seiner großen contrapunktischen Kunst. Und endlich werden auf der Münchener Bibliothek noch mehrere seiner Werke aufbewahrt.

Porta, Francesco della, ein Schüler von Domenico Ripalta, wird als Meister auf der Orgel und gelehrter Kirchencomponist aus dem 17ten Jahrh. gerühmt. Er stand lange Zeit hindurch in Mailand bei S. Ambrosio als Organist und Capellmeister; erhielt später das Chor-Directorat an der St. Antoniuskirche, und nach A. M. Turato's Tode auch dessen Stelle zu S. Celso. Er starb im Januar 1666. Geburtsjahr und Ort, so wie seine Familien-Verhältnisse, blieben unbekannt. Von seinen Arbeiten, die sich größten Theils wohl handschriftlich in Italiens Musikarchiven vorfinden mögen, sind durch den Druck bekannt geworden: Ricercate à quatro voci (Milano) und Motetti raccolta 1. 2. (Venezia). 81.

Porta, Giovanni, aus Venedig gebürtig, war Anfangs Capellmeister des Cardinals Ottoboni, eines Neffen vom Pabst Alexander VIII. Nachher hielt er sich von ohngefähr 1716 bis 1729 zu Venedig auf und schrieb für die dasigen Theater die Opern: „la Costanza combattata in amore (1716), „Agrippa" (1717), „l'amor di Figlia" (1718), „Teodorico" (1720), „Numidor", „l'amor tiranno" (1722 mit Chelleri gemeinschaftlich), „li Sforzi d'ambitione e d'amore (1724), „Antigono Tutore di Filippo" (mit Albinoni gemeinschaftlich), „la Mariane" (1724), „Agide rè di Sparta" (1725), „Ulisse", „il Trionfo di Flavio Olibrio" (1726), „Aldiso" (1727), „amor e fortuna" (1728), „Nel perdono la vendetta" und „Doriclea ripudiata da Creso" (1729). Sie erhielten vielen Beifall, und einige davon, wie z. B. gleich die erste, wurden auch in Deutschland gegeben, und „Numidor" in London. 1730 erhielt er einen Ruf in Baierische Dienste nach München. Von den Opern, welche er hier in Musik brachte, sind nur noch bekannt „Farnace" und „Issipile". Er starb in München gegen 1740. Breitkopf und Härtel in Leipzig besaßen in ihrer Manuscripten-Sammlung von ihm eine lateinische Motette: Jesu mi pro te sospiro, für Sopran, 2 Violinen, Bratsche und Baß, und ein Magnificat für 4 Singstimmen und 9 Instrumente.

Porta, der Vorname ist uns unbekannt, ein wahrscheinlich in diesem

Augenblicke noch zu Paris lebender Flötist und Componist. Seine Blüthezeit fällt jedoch noch in das Ende des vorigen und den Anfang des jetzigen Jahrhunderts, wo er in Paris mit einigen Opern besonders und mehreren Instrumentalsachen wirklich Aufsehn erregte. Jene Opern waren „le Diable à quatre" (1788), „Pagamin ou le Calendrier des vieillards", „Laurette au village" und „la reunion di 10 aout". Unter den Instrumentalsachen nannte man besonders die Trio's für 3 Flöten. In Deutschland scheint keine seiner Opern gegeben worden zu seyn, wie denn überhaupt hier nur sehr Wenig von ihm bekannt geworden ist.

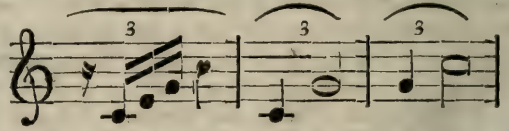
Portamento di voce, auch wohl nur kurzweg Portamento und in der Kunstsprache selbst als deutsches Wort gebraucht: Portamento und Portament, ist theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tons in den andern, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfließt und so mit ihm aufs Genaueste verbunden wird. So erklärt Häser ganz richtig das Portamento. Es ist das einer der wichtigsten Punkte in der Gesangslehre und bei vollkommener Ausbildung eine der höchsten Schönheiten in der Gesangskunst. Nur der Menschenstimme ist es möglich, ein Portamento vollkommen auszuführen, und in diesem Vorzuge vor den Instrumenten, welche dasselbe nur in geringem Grade (Blasinstrumente noch mehr als Streichinstrumente, u. Schlag- und Tasteninstrumente gar nicht) oder gar nicht haben, liegt ein großer Theil des höheren Ausdrucks, welcher der Menschenstimme erreichbar ist. Man muß aber vom P. das widerlich distonirende Ueberziehen eines Tons in den andern unterscheiden, das Aehnlichkeit mit dem Klange hat, der auf Streichinstrumenten durch allmähliges, jedoch schnelles Fortgleiten des Fingers auf den Saiten erzeugt wird. Das ist kein P., so gern es auch manche Sänger glauben machen möchten; vielmehr ein unausstehliches Ziehen und Heulen (urlare), das der Italiener, nur um sich zierlich auszudrücken, maniera affettata, smorfiosa, nennt. In sanften Stellen, und zwischen 2 Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, möchte dasselbe (dieses Ziehen), gut ausgeführt, den Sopranen wohl noch gestattet seyn; bei tiefen Stimmen aber macht es unter jeder Bedingung eine unangenehme Wirkung. Das Studium des Portamento kann dann erst mit Nutzen beginnen, wenn der Sänger die Gleichheit und Verbindung der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat. Uebungen dafür sind Scalen auf A und E, Anfangs in längeren, und nur nach und nach in kürzeren Noten, und in Gesangstücken, die durch Zeitmaaß (largo, adagio, cantabile u. s. w.) und durch Styl, mehr eigentlicher Gesang als Declamation, hierzu sich eignen. Steigende Scalen sind zweckmäßiger als fallende, da der Erfahrung zu Folge die meisten Stimmen leichter abwärts als aufwärts gehen, auch die fallenden Scalen leicht zum Fehler des Ziehens verleiten. Einen unnennbaren Reiz gewährt ein gutes Portamento dem Gesange; immer aber gebraucht würde es Monotonie und Weichlichkeit erzeugen. Der Sänger thut daher wohl, sich zu gewöhnen, die Töne abwechselnd zu tragen und zu binden, und dann wieder sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten und zu schleifen. Entgegengesetzt ist dem P. das Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, ohne jedoch aber, wie bei dem Stacciren, alle Verbindung zwischen den Tönen aufzuheben. Der gemeine Ausdruck bezeichnet dies da, wo es zur Gewohnheit geworden ist, sprechend durch das Wort Kurgeln (sgallinacciare = das Kollern des Truthahns). Nur in seltenen Fällen und in Hinsicht des Markirens

mit großer Mäßigkeit gebraucht, kann es von Wirkung seyn; häufig, besonders in Passagen, die den Anfänger leicht dazu verleiten, angewandt, ist es ein widerlicher Fehler. Zu unterscheiden von diesem Gewohnheitsfehler ist indessen das absichtliche Stackiren der Töne, welches jedoch nur hohen Sopranstimmen gut steht, bei diesen aber, wenn es nicht zu oft gebraucht, vollkommen ausgeführt wird, und nicht zu lange dauert, am rechten Orte, z. B. in hohen Tönen am Ende einer Arie, die Bravour zuläßt, von höchst trefflicher Wirkung seyn kann. Sievers behauptet mit nicht wenigerem Rechte, im Portamento bestehe die größte Kunst des Gesanges, d. h. den Uebergang von einer Note zur andern so unvermerkt zu machen, daß er geschleift, und zugleich so bemerkbar, daß er abgestoßen zu seyn scheint. Dazu aber gehöre nothwendig ein langer Athem. Im Ganzen läßt sich das P. besser empfinden, als mit Worten beschreiben, und bei seiner Uebung ist die sorgfältigste Leitung von Seite eines Meisters nöthig.

Portativ, von portare — tragen, also tragbar. In der Musik heißt so ein kleines Orgelwerk oder Positiv, das leicht von einem Orte zum andern getragen werden kann. S. Orgel und Positiv.

Porter, 1) Henry, um 1600 in England berühmt, war Baccalaureus der Musik im Christkirchencollegium zu Oxford. So berichtet Hawkins in seiner Geschichte, weiß aber keins von P's Werken mehr anzuführen. — 2) Walther P., ebenfalls englischer Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, lebte etwas später als der vorhergehende und kann vielleicht dessen Sohn gewesen seyn. Er war Mitglied der Capelle König Carls I., und zugleich Aufseher über die Chorschüler zu Westmünster. Es sind viele Arien für 1 bis 5 Stimmen nebst Generalbaß für die Orgel oder Theorbe nach italienischer Manier, auch 2stimmige Gesänge und Motetten, und dergl. Psalmen von George Sandy mit Generalbaß, u. A. von ihm gedruckt. Von diesen letzteren erschien noch 1670 eine Sammlung, aber damals muß P. doch wohl schon todt gewesen seyn, denn er war bereits gegen 1639 als Componist bekannt. Uebrigens wäre es nicht unmöglich, daß er auch 1670 noch lebte.

Portés-selles, nach Anderen auch Boute-selle, von den Trompetern gewöhnlich nur schnell Porzell oder Purzell ausgesprochen, ist ein kleines Feldstück (s. d.), womit der Cavallerie durch die Trompeter das Zeichen zum Ausrücken gegeben wird. Es besteht aus 3 sogenannten Rufen, und 3 hohen und tiefen Posten, also ungefähr aus folgendem Satze:



und nun jeden Tact 3 Mal hintereinander wiederholt. Doch können bei den verschiedenen Truppen auch die Posten und Rufe, wie überhaupt die Feldstücke verschieden seyn. a.

Portmann, Johann Gottlieb, Cantor und Collaborator am landgräflichen Pädagogium zu Darmstadt, u. verdienstvoller musikalischer Schriftsteller des 18ten Jahrhunderts. Er wurde am 4ten December 1739 in Ober-Lichtenau bei Dresden geboren u. zuerst von dem Schulmeister dieses Dorfs in der Musik wie auch in einigen Sprachen unterrichtet, worauf er im Jahre 1751 auf die Kreuzschule nach Dresden unter die Alumnen kam. Damals wurden in Dresden die italienischen Opern mit größter Pracht aufgeführt, in denen die vorzüglichsten Sänger unter den Kreuzschülern gewöhnlich die Chöre singen mußten. Unter ihnen befand sich auch Portmann, der dabei

Gelegenheit hatte, die besten italienischen Sänger und Sängerinnen zu hören, und den berühmten Obercapellmeister Hasse seine eigenen Opern dirigiren zu sehen. Beides reizte seine Neigung zur Musik mehr, wozu ihn auch noch der Cantor Homilius ermunterte und seine Talente zur Tonsetzkunst entwickelte. Im Jahre 1759 bezog Portmann die Universität in Leipzig, um Theologie zu studiren, wurde aber nach einigen Jahren durch den mächtigeren Hang zur Musik von diesem Studium abgezogen, und studirte nun mit weit größerem Eifer die Werke von Joh. Seb. Bach, Marpurg und Riepel. Nach einem Aufenthalte von 6 Jahren in Leipzig ging er 1765 auf Reisen, kam im December desselben Jahrs nach Amsterdam, und hatte hier Gelegenheit, einen beliebten italienischen Sänger, Namens Magalli, nebst mehreren Virtuosen zu hören, was Viel zur Vermehrung seiner musikalischen Kenntnisse beitrug. Nach Verlauf eines halben Jahrs setzte er 1766 seine Reise am Rhein hinauf gegen die Schweiz hin fort, um dort den folgenden Winter zuzubringen und dann Italien zu besuchen. Ein Freund in Straßburg bewog ihn indeß, sein Vorhaben für diesmal zu ändern und am Rheine wieder abwärts zu gehen. So kam er im December desselben Jahrs nach Darmstadt, fand als Sänger an dem dortigen Fürstl. Hofe vielen Beifall und wurde als Tenorist bei der Hofcapelle angestellt. Im Jahre 1768 erhielt er darauf seine Stelle als Cantor und Collaborator am Landgräfl. Pädagogium in Darmstadt, und starb auch daselbst nach 30jähriger rühmlicher Verwaltung dieser beiden Aemter am 28sten September 1798, erst 59 Jahre alt. Portmann war ein sehr thätiger und kunsterfahrener Mann. Dies hat er nicht nur durch seine theoretischen und praktischen Werke, sondern auch als Mitarbeiter an der allgemeinen deutschen Bibliothek bewiesen, wo er den Autoren ein sehr furchtbarer und strenger Recensent gewesen seyn soll. Als im Jahre 1790 ein Preis von 30 Dukaten auf die beiden besten Compositionen des Magnificat's ausgesetzt wurde, schickte auch er eine Composition desselben ein, welche ihm zwar nicht den Preis, jedoch wegen seines fließenden Styls, worin er die übrigen Concurrenten übertroffen hatte, 12 gedruckte Exemplare des Preis-Magnificat's erwarb. Sein größtes Verdienst aber besteht in der Entdeckung der terzenweisen Verbindung der Töne zu Accorden, deren erste Erfindung ihm unbestritten zusteht, wie seine unten näher bezeichneten „neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie u. s. w." bezeugen. Von Portmann's Werken dürfen namentlich folgende nie der Vergessenheit anheimfallen: „Kurzer musikalischer Unterricht für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt, und für Schulmänner und Schulamts-Candidaten insbesondere" (mit Beispielen auf 28 Platten, Darmstadt 1785); „Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musiker und Componisten. Den Musikgelehrten zur Prüfung zugeeignet" (Darmstadt 1789 und Gießen bei Heyer 1799); „Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte" (Eine Beilage zu jeder musikalischen Theorie. Darmstadt und Gießen bei Heyer 1798); „Neues Hessen-Darmstädtisches Choralbuch" (Darmstadt 1786); Musik auf's Pfingstfest (in Partitur gestochen um 1793); ein Magnificat; 8 Fugen für die Orgel oder das Pianoforte. v. Wzrd.

Portogallo, Marco, geboren zu Lissabon um 1760 und gestorben daselbst gegen 1830, widmete sich von Jugend auf vorzugsweise der Vocal-Musik; lernte singen, und sing dann, nachdem er Unterricht in der Tonsetzkunst erhalten hatte, an, Arien und andere kleinere Gesänge zu componiren, welche vielen Beifall erhielten. Auf Reisen durch Spanien, Frankreich und

Italien vollendete er seine Bildung. Nach seiner Rückkunft trat er als dramatischer Componist auf und erwarb sich bald einen bedeutenden Namen. Daß er eine portugiesische Nationaloper gesetzt hätte, ist nicht bekannt. Alle Opern von ihm, die sich weiter verbreiteten, und von denen mehrere selbst auf deutschen Theatern gegeben wurden, sind italienisch, wie denn die Portugiesen überhaupt seit länger als einem halben, ja ganzen Jahrhunderte auch auf alle Selbstständigkeit in der Musik verzichtet haben. Man vergleiche hierüber auch die Artikel Portugal und Spanien (Portugiesische u. Spanische Musik). Um 1790 ward Portogallo zum Königl. Hofcapellmeister in Lissabon ernannt, und dies blieb er bis an seinen Tod. 1792 ward von ihm bereits die komische Oper „il Molinaro" zu Breslau aufgeführt, 1793 zu Dresden die Oper „la Somiglianza osia i Gobbi", 1794 zu Wien „le confusioni della somiglianza" (diese scheint aber keine andere als die so eben angeführte Oper zu seyn, u. sie ward seit 1796 mit deutschem Text auch unter dem Titel „Verwirrung durch Aehnlichkeit oder die beiden Bucklichten" gegeben), in demselben 1794sten Jahre noch zu Dresden die komische Oper „lo Spazza cammino"; 1795 ebendaselbst die komische Oper „la Vedova raggiratrice", 1798 daselbst die komische Oper „la donna di Genio volubile", 1799 das Intermezzo „le Donne cambiate" (dies ist die nachher unter dem Titel „der Teufel ist los" bekannte Oper, zu welcher Gestewitz ein Finale setzte), u. in Paris machte er mit der komischen Oper „Non irritar le donne overo il se dicente filosofo" in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts viel Aufsehn. Als die Catalani nach Lissabon kam, nahm sie noch Unterricht bei Portogallo, sowohl in der Musik überhaupt als im Gesange insbesondere. Der Unterricht dauerte durch die ganzen 5 Jahre (von 1801 bis 1806), welche die große Sängerin in Lissabon anwesend war. Der portugiesische Hof verwandte damals außerordentlich Viel auf eine italienische Oper. Die Catalani war es auch, welche P. zu den vielen herrlichen Canzonen begeisterte, welche später die gesammte italienische Gesangswelt erfüllt haben. Mehrere davon waren eigens für die Catalani geschrieben, und sie ärndtete an allen Höfen und auf allen Bühnen großen Beifall damit. Noch 1828 sang sie Arien von Portogallo, und man jubelte ihnen Beifall. Ein neues dramatisches Werk, womit er nach der Zeit eine auswärtige Bühne bereichert hätte, wüßten wir nicht mehr zu nennen; aber die angeführten Opern sind auf deutschen und italienischen Theatern bis 1816 noch fleißig wiederholt worden. Um ihrer in der That geistigen Tiefe und ihrer vortrefflichen Behandlung der Stimmen willen werden sie auch fortwährend einen großen Werth behalten. Portogallo's Melodien mögen verhallen; aber sein Verschmelzen des ätherischen Klanges der Musik mit dem geistigen Gehalte des todten Wortes, sein Verlebendigen dieses und sein Vergegenwärtigen der ganzen poetischen Idee in dem sinnlich wahrnehmbaren Tone wird immer als ein nachahmungswürdiges Muster dastehen, und ihm durch alle Zeiten hin einen hohen Rang unter den italienischen Componisten, zu welchen wir ihn seinen Werken nach zählen müssen, anweisen. Es dürften wenige unter diesen seyn, welche ihn in dem Theile der Vocal-Composition, in der Vereinigung der musikalischen und poetischen Idee, übertreffen. An äußeren Schönheiten, auch an genialeren Melodien u. gefälligeren oder kühneren Harmonien mögen manche Andere weit reicher erscheinen. Man weiß aber, daß selbst Rossini es nicht verschmähete, Werke von P. genauer anzusehen, und manche Schönheiten und geistreiche Wendungen daraus mit geschickter Oekonomie in seinen eigenen Tondichtungen dann zu benutzen. Daß in der jüngeren Zeit keine neue Oper von P. auf einem italienischen oder deutschen Theater bekannt geworden ist,

hat vielleicht einzig nur seinen Grund darin, daß Don Pedro als Kaiser von Brasilien sein Talent hauptsächlich in Anspruch nahm, und von ihm Opern für das Theater in Rio Janeiro componiren ließ, deren Namen aber nicht einmal in Europa bekannt geworden sind. P. reiste auch einmal auf Kaiserl. Einladung und Kosten selbst nach Rio Janeiro, um das Orchester daselbst und die Oper zu organisiren. Wie lange er dort war, haben wir nicht erfahren. Im Deutschen wird Portogallo oft auch nur Portugal genannt. Er hatte noch einen Bruder, Siamo mit Vornamen, der ebenfalls als Tonkünstler sich auszeichnete, aber wir haben keine Nachrichten über ihn erhalten können. Man sehe auch den folgenden Artikel über Portugiesische Musik.

Portugal — Portugiesische Musik. Ueber die Geschichte der Portugiesischen Musik vergleiche man den Art. Spanien — Spanische Musik. Mit dieser hat die Portugiesische Musik einen Ursprung und auch einen Fortgang, wie denn auch das Portugiesische Volk gleich den Spaniern Nichts ist als ein Gemisch von Kelten (Urbewohnern), Carthagern, Römern, Deutschen, Arabern, Juden; und mit der Bildung der Nationalcharaktere geht die Kultur der Kunst und ihre Physiognomie Hand in Hand. Auch in diesem Augenblicke noch trägt die Musik der Portugiesen ganz den Stempel der spanischen, d. h. sie hat, wie diese, im Grunde durchaus nichts Nationelles und charakteristisch Eigenthümliches mehr, sondern ist ein von den Italienern geborgtes Gut, ist italienische Musik. Die Portugiesen liebten von jeher die Musik aufs leidenschaftlichste, und in keiner Kunstform auch haben sie sich wohl mit so viel Glück versucht als in der musikalischen. Besonders hat in neuerer Zeit der ehemalige Minister der auswärtigen Angelegenheiten, Anton de Araujo Azevedo, einer der gebildetsten Staatsmänner, den Anbau der Künste in Portugal befördert; und man kann dreist sagen, daß der Portugiese für die Schauspielkunst und Musik, besonders aber den Gesang eben so viel Talent als Neigung hat; aber es hat sich dies Talent erst entwickelt, seit weibliche Rollen auf den Bühnen nicht mehr von verkleideten Männern (Castraten), dargestellt werden, und da er früher von Italien aus mit den dazu nöthigen Subjekten, den Castraten, in gehöriger Anzahl versehen wurde, so ist er nun auch, was Musik betrifft, fast ausschließlich ein Sklave u. blind nachahmender Schüler des Italieners geblieben. In früheren Zeiten hatten die Portugiesen einige tüchtige Componisten und auch nationale Tondichter. Machado giebt in seiner Bibl. Lusit. ausführliche Nachricht davon. Aus jenen Tagen besitzen sie nun auch noch manche Nationallieder, die Ladunes und Modinhas heißen. Aber diese Melodien haben auch nicht die mindeste Aehnlichkeit mehr mit den Liedern, die jetzt der Portugiese singt. Sie sind einfach, edel, ja ausdrucksvoll, und in der Modulation durchaus originell; der Portugiese heutigen Tags aber und von moderner Bildung hat nur noch Ohren für italienische Weisen. So also haben wir von einer innern Charakteristik der Portugiesischen Musik durchaus nicht zu reden; davon wird unter Spanischer Musik das Wesentlichste vorkommen; sondern nur von äußeren Anstalten und Personen, in welchen und durch welche die Musik in Portugal cultivirt wird. Uebrigens ist es wahrlich Schade, daß die portugiesischen Componisten von dem Styl ihrer Nationalmusik so ganz abgegangen sind und es auch nicht vermögen, sich wieder in denselben hineinzuarbeiten. Der Pianist Bontempo, Portogallo, dessen Bruder Siamo, u. Jose Mauricio (ein brasil. Mulatte) waren u. sind jetzt die beliebtesten eingebornen Componisten in Lissabon, aber sie sind dem Styl u. der Form, dem ganzen Aeußern und Innern ihrer Werke nach nichts Anderes als Italiener. Gewiß haben sie die Fähigkeit, der port. M. wieder

aufzuhelfen, aber sie wollen nicht, aus Furcht vor einem Nichtgelingen, u. dürfen nicht, weil sie selbst von ital. Meistern unterrichtet sind. Costa, Franchi und Schiopetta sind noch die Einzigen, die hie und da einen Madinha schreiben, aber auch den nicht ohne italienische Wendungen, um des Dilettanten-Geschmacks willen, und dann sind ihre Namen nicht bedeutend genug, um durchgreifen und Andere zu sich herüberziehen zu können. In den von Dr. Wolf gesammelten und bei Simrock in Bonn herausgegebenen Volksmelodien befinden sich auch einige portugiesische. Man mag sie ansehen, und sich darnach einen Begriff von der alten portugiesischen National-Musik machen. National-Theater haben die Portugiesen, wie National-Dichter u. National-Schauspieler, wenn auch nur in geringer Zahl; aber keine National-Oper. Die italienische Oper ist seit Menschengedenken schon das Haupt- u. einzige musikalische Schauspiel der Portugiesen, und von jeher ward sie mit dem größten Aufwande unterhalten. Ungeheure Summen wurden darauf verwendet. Im Jahre 1822 z. B. bewilligte die Regierung für die italienische Oper in Lissabon 15,000,000 Rees. Besonders König Joseph war für die Musik leidenschaftlich eingenommen, und auch ein großer Kenner derselben. Das Königl. Theater des Schlosses Ajuda, u. Salvatierra's in der Comorea Santarem waren auf einen glänzenden Fuß eingerichtet, wie kaum ein anderes Opernhaus in ganz Europa; die Operisten jedoch bestanden aus lauter vom Hofe besoldeten italienischen Castraten. Nur im Chore und im Orchester wirkten bei untergeordneten Stimmen einige eingeborne Portugiesen mit. Das Königl. Haus brannte bekanntlich ab und das letztere steht auch schon seit langer Zeit leer. König Joseph ließ zu Lissabon ein anderes und kostbares Haus für die italienische Oper errichten und die berühmtesten Sänger, Componisten und Tonkünstler verschreiben. Der Unterhalt dieses Königl. Theaters war theurer als irgend eines ähnlichen in Europa. Unter den Künstlern, die hier in der Königl. Capelle sangen, bezogen Egizieli und Caffarelli einen Jahrgehalt von 72,000 Frcs., obschon sie nur 2 bis 3 Monate im Jahre zu spielen brauchten und in der übrigen Zeit frei reisen konnten. Nach ausgehaltener Dienstzeit erhielten sie noch eine lebenslängliche Pension. Zu den berühmtesten Tondichtern jener Zeit gehörten Peres und Jomelli, und zu den Decorateurs Bibiena. Jomelli bezog einen lebenslänglichen Gehalt vom König Joseph; dafür mußte er demselben eine Originalpartitur aller Opern schicken, die er für den Würtembergischen Hof componirte. Das Theater, auf welchem die Opern dargestellt wurden, lag am Ufer des Tajo. Wenn der Vorhang des Hintergrundes aufgezogen ward, so hatte man den natürlichen Anblick des Meeres. Pombal, Minister des Königs, welcher gern die Zügel der Regierung in Händen behalten wollte, gab dem leidenschaftlichen Hange seines Herrn zur Musik und namentlich zur italienischen Oper gerne nach, damit derselbe nur an sein Vergnügen und nicht an die Regierung dächte. Auch nach Josephs Tode ward die Sache nicht anders. Stets wurde eine bedeutende Anzahl italienischer Sänger besoldet, welche in der Capelle sangen und bei großen Feierlichkeiten auf dem Hoftheater Opere serie oder buffe aufführten. Seit der Thronbesteigung der Königin Maria und der Ausschließung der Frauen von der Bühne mußte auch das italienische Theater unter der allgemeinen Vernachlässigung der Bühne leiden. Erst nach Errichtung des herrlichen S. Carlostheaters blühete die Oper, nämlich die italienische, in Lissabon und damit in ganz Portugal wieder auf und zog die vortrefflichsten Stimmen u. Künstler Italiens herbei, wie z. B. einen Crescentini, Naldi, Mombelli, die Catalani, Gaforini. Auch die Ballette wurden seit dieser Zeit sehr vervollkommnet, aber nicht etwa durch

portugiesische, sondern ebenfalls durch ausländische, nämlich französische und italienische, Künstler. Jene tanzten, diese machten die Musik dazu. Der ausgezeichnetste Ballettcomponist in ganz Portugal war wiederum nur ein Italiener, nämlich Rossi. Ja der Barbarismus in der Kunst ging so weit, daß selbst der Decorationsmaler ein Italiener seyn mußte, nämlich Mazonesch i, der bekanntlich blind in Portugal starb. Bei dem Barbarismus ist es denn auch bis zur Stunde geblieben, nur der Glanz hat abgenommen, und zwar aus dem sehr triftigen Grunde, weil die Mittel zu seiner Erhaltung fehlen. Schon die Folgen der französischen Invasion und der dadurch herbeigeführten Abwesenheit des damaligen Königs hatte die Oper in Portugal hart zu fühlen. Die italienischen Sänger u. Componisten zogen ab, und die Schüler, welche sie gezogen hatten, waren ohne sonderliche Produktionskraft. Längere Zeit war Marco Portogallo der einzige Componist, welcher ein gutes Werk zu Tage förderte, wie gesagt aber auch ganz in italienischer Weise. In der folgenden Friedenszeit erholte die Oper sich wieder etwas, und es kamen neue italienische Sänger und Tonkünstler an; jetzt selbst aus Frankreich und Deutschland. Von dem Augenblicke der Usurpation Don Miguels an aber hat sie wieder einen Krebsgang gemacht. Am längsten erhielt sich die Oper auf einer ziemlich bedeutenden Höhe zu Oporto, aber hier auch nur ganz italienisch. Bis zu Don Pedro's Abgange von Oporto wurden hier die besten Opern Cimarosa's, Paisiello's, Maier's, Rossini's, Coccia's, Portogallo's u. A. gegeben. Wäre Don Pedro noch leben und in Portugal anwesend geblieben: nach dem, was er in Brasilien für die Musik gethan hat, u. nach seiner Liebe und seinem bedeutenden Talente zu derselben zu schließen, würde er sicher auch für die Aufrichtung der Musik in Portugal wieder Bedeutendes gewirkt haben. Man vergleiche den Art. Pedro, und sehe weiter unten. — Die Kirchenmusik, die ebenfalls von Italien aus und von italienischen Meistern besorgt wurde, hielt mit der Oper immer ziemlich gleichen Schritt. Vor Don Miguels Herrschaft kostete sie dem Staate bisweilen gegen 200,000 Dukaten jährlich; jetzt, wo die Klöster nicht mehr ganze Schätze darauf verwenden können, befindet sie sich ebenfalls, wie alle Musik und Kunst in Portugal, im Zustande der gänzlichen Erschlaffung. Die Bibliothek zu Lissabon ist reich an musikalischen Kirchenwerken, namentlich aus der frühern Zeit, wo Portugal noch selbst große Meister im Contrapunkte aufzuweisen hatte, d. i. aus dem 15=, 16= und auch noch aus dem 17ten Jahrhunderte. Mit dem 18ten Jahrhunderte hat das aufgehört. Die Italiener überschwemmten jetzt ganz Europa, und Portugal gebar keinen so großen Geist, welcher der Fluth einen Damm hätte entgegensetzen können, wie ein solcher in Deutschland und anderen Ländern wohl in Mehrzahl sich aufthat. Und wer von den italienischen Kirchencomponisten eine Messe oder dergl. gut bezahlt haben wollte, schickte sie seitdem auch alsbald an irgend ein Kloster, einen Bischof oder eine Capelle in Portugal. Titel, Geld u. neue Verpflichtungen wurden dafür. Auch wird sich Portugal von dieser Abhängigkeit von der ital. Kunst noch lange nicht losmachen können, da ihm musikalische Unterrichts=Anstalten, durch welche vornehmlich wieder ein nationaler Geist in der Musik verbreitet werden könnte, gänzlich fehlen. Es existirt in ganz Portugal kein eigentliches Conservatorium. Italienische Meister sind fast die einzigen, welche im Gesange und in der Musik überhaupt unterweisen, und hie und da kleine Schulen errichtet haben. Besser wahrlich sieht es in dieser Beziehung schon in dem portugies. Tochterlande Brasilien aus. In der Umgegend von Rio Janeiro bestand seit langer Zeit eine Gesangschule für Neger. Jesuiten hatten sie angelegt. Dieser Orden besaß nämlich eine Plantage von

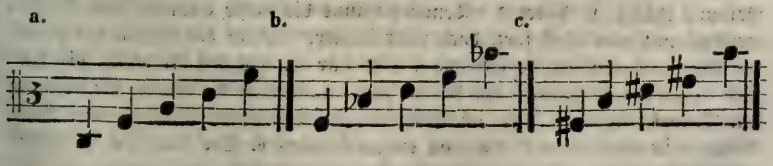
beinahe 10 Meilen im Umfange, die Santa-Cruz hieß, und worin er auf alle mögliche Weise für die Erziehung der Neger nach seiner eigenen Tendenz sorgte. Als der Orden aufgehoben ward, fiel diese ganze Plantage nebst seinen anderen liegenden Gütern an die Krondomainen, und bei der Ankunft der Königl. Familie aus Portugal zu Rio Janeiro ward Santa-Cruz ein Königl. Aufenthalt. Als der Hof zum ersten Male der Messe in der Kirche S. Ignaz de Loyola daselbst beiwohnte, erstaunte der König über die Vollkommenheit, womit Vocal- und Instrumentalmusik von Negern beiderlei Geschlechts ausgeführt wurde, die sich in der Tonkunst nach der ehemals von den Jesuiten eingeführten Weise ausgebildet hatten. Nun ordnete der König Schulen für Elementarunterricht, musikalische Composition, Gesang und mehrere Instrumente in seinem Lusthause an. Das Werk gelang: in Kurzem waren unter den Negern sehr geschickte Sänger und Instrumentalisten gebildet. Die beiden Brüder Marcos und Siamo Portugal (bekannt unter dem Namen Portogallo) mußten auf des Königs Geheiß Stücke für diese Zöglinge setzen, und sie führten dieselben bald aufs Beste aus. Mehrere Zöglinge dieser Schule wurden nachher unter die Tonkünstler der Königl. Capelle zu Santa-Cruz und S. Christovao aufgenommen. So ist der erste Violinist, der erste Fagottist u. der erste Clarinettist dort aus keiner andern als dieser Negerschule, und unter den Sängern zeichnen sich ebenfalls mehrere herrliche weibliche Negerstimmen aus. Jetzt ist das ganze Capellorchester in Rio Janeiro von fast lauter Schwarzen besetzt. Es war Don Pedro's Lieblingsbeschäftigung, in diesem, in seiner Art einzigen, Neger-Conservatorium mitzuwirken, und er hat dadurch unnennbaren Segen auf die musikalische und überhaupt künstlerische Bildung der Brasilianer verbreitet. Vieles componirte er für die Anstalt, und die Kaiserl. Schüler führten mit einem wahren Feuereifer die Werke ihres Kaiserl. Meisters auf. Als er das Institut so weit hatte, daß er ein ganzes Theater und Orchester daraus bilden konnte, ließ er besonders von Marco Portogallo Opern componiren, die dann von diesen Afrikanern aufgeführt werden mußten. Fr. Müller in Berlin schrieb Kirchenmusiken, und erhielt dafür den Titel eines Kaiserl. Hof-Compositeurs, als er die Einladung, selbst nach Brasilien zu kommen, nicht annehmen wollte. So waren denn unsere Hoffnungen wohl nicht zu sanguinisch, die wir auf Pedro's Wirken für die Musik in Portugal setzten, als er den Boden dieses seines Mutterlandes wieder betrat. Sobald er nur das Schwert, das ein Bruderkrieg ihm aus der Scheide forderte, erst ruhen lassen konnte, hätte er sicher wieder zur Leyer gegriffen, aber — er starb mit dem Verhallen des letzten Waffenklanges, u. seine Tochter Maria, jetzige Königin von Portugal, hat erst noch manche Hindernisse aus dem Wege zu räumen, ehe sie an eine ernstere Förderung der von ihr kaum weniger als von ihrem hochsel. Vater geliebten Kunst nur denken darf. — Wie nun des Portugiesen Musik eben sowohl ihrem Innern als Aeußern, ihrer Idee als ihrer Form nach ganz italienisch ist, so hat er natürlich auch dieselben Kunstmittel und in derselben Ausgedehntheit und Vollkommenheit, wie sie der Italiener besitzt, und wir brauchen uns also durchaus nicht in eine weitere Betrachtung derselben einzulassen. Das portugiesische Orchester ist eben so vollkommen und geordnet wie das des Italieners und Deutschen. Als ein charakteristischer Zug gilt vielleicht des Portugiesen auffallende Vorliebe für die Guitarre. In keinem Lande wohl wird dieselbe mit so viel Zuneigung behandelt und cultivirt als in Portugal. Spanien allein dürfte ihm hierin an die Seite zu setzen seyn. Wie die Geschichte erzählt, ließ eine geschlagene portugiesische Armee einmal über 11,000 Guitarren auf der Flucht auf dem Schlacht-

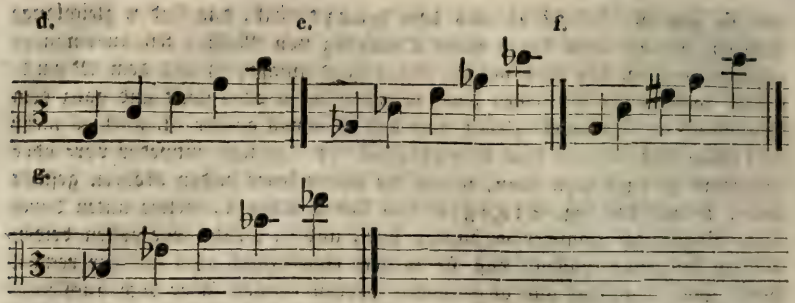
felde zurück, und in dem Erbfolgekriege soll einmal ein auf Recognoscirung ausgeschickter Cavallerist die feindliche Vedette, eben als sie mit der Stimmung der Guitarre beschäftigt war, überrascht haben, und als er gesehen, daß der Mann (sein Feind) sich ungeschickt dabei benommen, sey er hinzugesprungen, habe ihm die Guitarre weggerissen, in Ordnung gebracht, und sie ihm dann wieder mit den Worten zurückgegeben: A hora es tembtata (da, nun ist sie gestimmt). Klingt das auch im Ganzen etwas mährchenhaft, so wird es doch von glaubwürdiger Seite versichert, und jedenfalls bezeichnet es ganz des Portugiesen merkwürdige Liebe zu diesem Instrumente. Treffliche Nachrichten über die Musik in Portugal und namentlich über einzelne Künstler findet man auch in Ruder's „Reise durch Portugal", von Gerken (Berlin 1808), und Murphy's „Uebersicht des portugiesischen Staats" von Sprengel (1782). Dr. Seh.

Posaune, ital. Trombone, lat. Tuba. Der erste Gebrauch dieses Kraftinstruments mit seinen gigantischen Tönen verliert sich bis ins graueste Alterthum. Niemand kann bestimmt sagen, wie alt eigentlich die P. ist. Die Aegyptier und Juden kannten sie schon, wenn auch nicht in ihrer jetzigen Gestalt, und nur als ein stark und weithin tönendes Instrument aus Erz, wie sich die alten Schriftsteller auszudrücken pflegen. Diese verwechseln oft auch Posaune und Trompete mit einander, da beide in ihrer ersten Form nicht sehr von einander verschieden waren. Man hatte krumme und geradeauslaufende Posaunen. Das Rohr derselben war ganz einfach, oben aber eng und nur nach und nach bis zum Schalltrichter sich immer mehr erweiternd. Gerade in dieser allmähligen Erweiterung lag der Unterschied von der Trompete, deren Röhre ganz geradeaus lief, in immer gleicher Weite, und sich erst unten am Ende in einen großen Schalltrichter ausbreitete. Wenn Tyrtäus als der Erfinder der geraden Posaune angegeben wird, so ist das offenbar falsch. Mag Tyrtäus der Erste gewesen seyn, welcher 685 v. Chr. die gerade P. bei den Lacedämoniern einführte, aber vorhanden war das Instrument sicher schon vor ihm. Eustathius, der Commentarist des Homer, theilte die P. schon in 6 Arten, je nach den Völkern, bei denen sie im Gebrauch war. Unter den Argiven war nach ihm eine gerade P. gebräuchlich, welche die Griechen für eine Erfindung der Minerva ausgaben. Bei den Lybiern und Aegyptiern war die krumme Posaune üblich, die dann auch zu den Griechen und Römern überging. Diese krumme P. bildete fast einen Cirkel, so daß der Schalltrichter hinter dem Nacken stand, wenn das Mundstück an den Mund gesetzt wurde. Bei den Opfer-Ceremonien ward nur sie gebraucht, weil man sie für eine Erfindung des Osiris hielt. Die Posaune der Kelten hatte einen Schalltrichter, der einem Ochsen- oder anderen Thierkopf ähnlich geformt war. Durch die Gallier kam dieselbe in den Orient. Die häßlichste P. hatten die Paphlagonier. Dieselbe stellte einen ganzen Ochsenkopf vor und hatte auch den schlechtesten Ton. Die Meder verfertigten ihre P. in gerader Form aus starkem Riedholz, und so, daß das Rohr nach Belieben, durch Ansatz eines weitern Stücks, verlängert oder umgekehrt verkürzt werden konnte. Der Tyrrhenier P. war die kleinste und der Phrygischen Pfeiffe ähnlich. Die Hebräer, Griechen und Römer bedienten sich der Posaune bei ihren Triumphzügen und religiösen Festlichkeiten. Wo Eustathius in seinem Commentar zu Homer's Iliade die krumme Posaune des Osiris beschreibt, fügt er bei, daß man solche gebrauchte, das Volk zu dem Opfer zu rufen, und Apulejus läßt sich über solche Procession folgendermaßen vernehmen: die dem großen Serajus geweiheten Posaunisten gingen mit, und die mit einer krummen Posaune, deren Bogen bis ans rechte Ohr reichte,

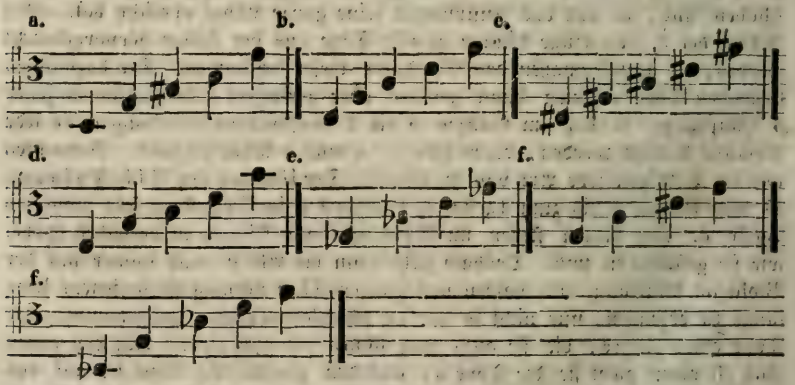
spielten ein Lied, das des Tempels u. Gottes würdig war. Bei den Hebräern hieß die Posaune Schofar, was die Griechen Keratine übersetzen, und welches ungefähr „krummes Horn" heißt. Sie gebrauchten dieselbe ebenfalls im Tempel und bei großen Feierlichkeiten (s. Jos. 6, 4. 5; und 1 Reg. 1, 34; 2 Sam. 15, 10; Psalm 47, 6). Ihrer Meinung nach sprach selbst Gott die Worte des Bundes auf Sinai nur unter dem Schall der Posaunen (Exod. 19, 13). Man lese hier auch noch die Bibelstellen Levit. 25, 9—19; Psalm 81, 4; 98, 6; 2 Chron. 15, 14; wo Viel von dem Gebrauche der Posaunen bei dem jüdischen Tempeldienste die Rede ist. S. d. Art. Hebräische Musik und Leviten. Posaunen, wie wir sie jetzt besitzen, findet sich keine auf den alten Kunstdenkmälern abgebildet. Sie ist also noch jungen Alters. Ein so hohes Ansehn indessen die P. in der Vorzeit hatte, so daß selbst der biblische Glaube sich fest erhielt, daß durch Posaunenschall einst Gott die Todten auferwecken und vor sein Gericht führen werde, so war dieselbe später lange Zeit doch ganz außer Gebrauch gekommen u. fast vergessen, bis man beim Nachgraben in Herculanum wieder ein solches Instrument fand, dessen Mundstück von Gold und die Schallöffnung von Erz war. Der König von Neapel schenkte diese Seltenheit dem König Georg III., dieser ließ dann zuerst kupferne Posaunen darnach verfertigen, und nun kamen nach und nach die Posaunen von Messingblech auf. Aber diese Instrumente gehörten Anfangs nur der Kirche und religiösen Feierlichkeiten, weil man sich nicht Mehr als höchstens langsame Choräle darauf hervorzubringen trauete. Doch war der Ton auch wieder so majestätisch und die ganze Musik und der Gesang erhielten dadurch so etwas höchst Feierliches und Erhabenes, daß man auch in dieser einfachen und sparsamen Verwendung ihrer nicht müde ward. Kein Instrument wohl ist gleich von seinem ersten Entstehen an so allgemein gern gehört worden als die Posaune. Die Stadtmusiker mußten den Kirchengesang damit begleiten, und kein Te Deum oder öffentliches Gebet konnte gehalten werden, Posaunen mußten dazu erklingen. Letzteres ist ja in dem Abblasen vom Thurme u. s. w. bis auf den heutigen Tag noch üblich, und soll ein recht feierlicher Gottesdienst gehalten werden, so wird noch immer der Gesang mit Posaunen begleitet. Mozart endlich, der so manche alte Form zerbrach oder erweiterte, führte sie durch seine „Zauberflöte" und seinen „Don Juan" im Theater ein. Es war eine allgemeine magische Wirkung, welche dieser erste Versuch, namentlich in der „Zauberflöte" hervorbrachte, u. seit der Zeit nun, wo man seinen unnennbar großen musikalischen Werth so ganz erkannte, ist das Instrument auch so allgemein geworden, daß in der letzten Zeit sich selbst Virtuosen darauf bildeten, die seine heroischen Töne dergestalt zu zähmen und zu regieren wissen, daß sie die schwersten und zartesten Passagen darauf vortragen, und man eine zarte Clarinette oder ein anderes weich tönendes Instrument zu hören glauben würde, erinnerten nicht bisweilen beim forte jene majestätischen, die weitesten Räume erfüllenden Baßtöne daran, daß es eine Posaune ist. Wer Queiser in Leipzig und Belke in Berlin gehört hat, kann und wird dem nicht widersprechen. Einige Geschichtschreiber sagen zwar, daß schon 1520 ein Posaunenmacher in Nürnberg, Namens Hans Meuschel (gest. zu N. 1533), nicht nur treffliche Posaunen verfertigt, sondern sich auch als Virtuose auf seinem Instrumente ausgezeichnet habe; seine Instrumente seyen weit und breit gesucht gewesen, u. Pabst Leo X. habe nicht allein mehrere silberne Posaunen bei ihm fertigen lassen, sondern ihn selbst auch nach Rom berufen u. reichlich beschenkt; allein der Ausdruck „Virtuosität" kann hier nur in Beziehung auf die Zeit und den damaligen Stand der Instrumentalmusik gebraucht und verstanden werden. — Die Posaune nun,

wie sie jetzt ist, besteht 1) aus dem Hauptstück, das sind 2 gleichlange Röhren, welche oben durch einen Queersteg von Messing fest auseinander gehalten werden, den man mit der linken Hand anfaßt; 2) aus dem Mundstück, welches in der einen jener beiden Röhren oben steckt und ganz dem Mundstück der Trompete gleicht, nur daß es etwas größer ist, weil es mehr Luft fassen muß; 3) aus dem Schalltrichter, der nun entweder vor- oder rückwärts gebogen seyn kann, u. auf die zweite jener beiden Röhren gesteckt wird; 4) aus den sog. Stangen, das sind 2 Röhren, welche unten durch einen Bogen mit einander verbunden sind, und in welche jene ersten beiden Röhren so genau passen, daß sie mittelst eines Handgriffs mit der rechten Hand zwar leicht auf und ab geschoben werden können, aber doch auch vollkommen winddicht anschließen. Die Verschiebbarkeit dieser letzten beiden Röhren, die wegen ihrer Bewegung über jenen ersten beiden Röhren auch wohl Stiefeln heißen, ist nothwendig, um den ganzen Instrumentenkörper nach Belieben verlängern oder verkürzen, und dadurch also hohe und tiefe Töne hervorbringen zu können. Um bei Chorälen die menschlichen Stimmen in gleicher Tonhöhe begleiten, später aber auch, um auf den Posaunen eine vollständige Harmonie hervorbringen und so entweder selbstständig mit ihnen auftreten oder einen Gesang und eine andere Musik 4stimmig begleiten zu können, fertigte man von jeher sie in verschiedenen Dimensionen, u. benannte dieselben mit den Abstufungen der menschlichen Stimmhöhe. Man hat also eine Discant-, Alt-, Tenor- und Baßposaune. Die Discantposaune kommt selten vor und wird gewöhnlich durch eine Ventiltrompete supplirt; dagegen aber zerfällt die Baßposaune wieder in 2 verschiedene Gattungen, deren eine die Quart- und die andere die Quintposaune heißt. Jede Art von Posaune hat drei Hauptzüge; den ersten oben am Mundstück, d. h. wenn die Stangen ganz herein geschoben sind; den zweiten in der Mitte der Röhre; und den dritten, wenn die Stangen ganz hinaus geschoben sind, so daß das Instrument seine ganze Länge erreicht hat. Mit Jedem der 3 Hauptzüge können gewisse Töne aus der Leiter hervorgebracht werden, die gewissermaßen den Charakter dieser bestimmen. Die dazwischen liegenden Töne erzielen dann größere oder geringere Modificationen jener 3 Hauptzüge, so daß im Ganzen 6 bis 7 verschiedene Rückungen für jede Posaune daraus werden, deren jede 4, 5 und 6 Töne angiebt. Betrachten wir im Uebrigen jede Art von P. einzeln. Der Umfang der Alt-Posaune ist vom kleinen c bis zum 1gestr. a, höchstens h im Orchester; solo wohl bis 2gestr. d. Die Noten stehen im Altschlüssel und klingen in derselben Höhe, wie sie geschrieben sind. Deshalb steht denn die Alt-P. auch immer mit der Viola im Einklang. Alle halben und ganzen Töne vermag sie in jenem Umfange zu erzeugen, nur nicht in gar zu schnellem Tempo, ausgenommen die Töne eines Zuges, die sie auch ganz schnell von sich giebt. Auf den ersten Zug (s. oben) giebt sie die Töne a, auf den zweiten die Töne b, auf den dritten die Töne c, auf den vierten die Töne d, auf den fünften die Töne e, auf den sechsten die Töne f, u. auf den siebenten die Töne g des folgenden Notenbeispiels:



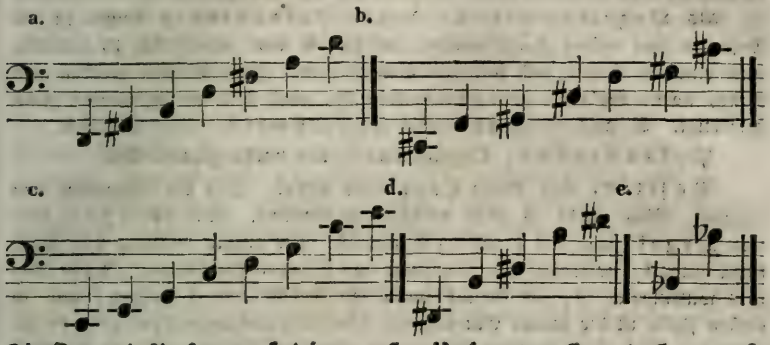


Was dazwischen vielleicht noch fehlt, wird durch kleine Modificationen des Zugs und der Luft leicht ergänzt, denn die Altposaune vermag wie die anderen P. aus allen Tonarten zu spielen, nur sind die mit vielen Versetzungszeichen wo möglich zu vermeiden. Am besten klingt die Alt-Posaune in den Mitteltönen; in der Höhe sind ihre Klänge etwas scharf. Allein kann die Altposaune nur in sehr seltenen Fällen und nur für sehr kurze Sätze gebraucht werden. In der Harmonie wirkt sie oft vortrefflich. Das springende, nicht natürliche Fortschreiten der Intervalle und daher auch der Septime darf man sich hier nicht erlauben, u. es ist auch gar keine Nöthigung dazu vorhanden, da alle Töne auf dem Instrumente auszuführen sind. Gut kann die Alt-P. das forzando hervorbringen. — Die Tenor-Posaune hat den Umfang vom kleinen c bis zum 1gestr. g, in chromatischer Folge, und die Töne klingen, wie sie in Noten geschrieben sind. In der Tiefe kann sie auch wohl noch B und A erreichen. Der Schlüssel ist der gewöhnliche Tenorschlüssel. Der erste Zug giebt die Töne a, der zweite die Töne b, der dritte die Töne c, der vierte die Töne d, der fünfte die Töne e, der sechste die Töne f, der siebente die Töne g des folgenden Beispiels:

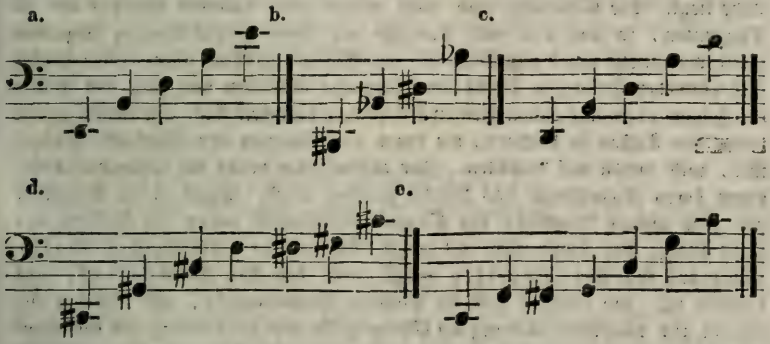


Im Uebrigen gilt alles von der Alt-Posaune Gesagte auch von dieser; doch kann die Tenor-Posaune im Orchester bisweilen auch allein gebraucht werden; am schicklichsten jedoch immer mit den anderen zusammen. Ist keine Baß-Posaune thätig, so bildet die Tenor-Posaune die tiefste Stimme und schreitet meistens mit dem Baß fort, doch nicht immer. Wenn der Raum der Partitur sehr beschränkt ist, so setzt man, aber nur im höchsten Nothfalle, die Alt- und Tenor-Posaune auf ein Linienſystem u. schreibt die Noten für beide in den Tenorschlüssel. — Der im Orchester zu benutzende Umfang der Baß-Posaune ist vom tiefen C bis zum eingestrichenen e. Der Schlüssel ist natürlich Baßschlüssel, und die Melodienschritte geschehen gewöhnlich mit dem

Violoncell im Einklange; die oben erwähnte Quint-Posaune, die eine Gattung der Baß-Posaune ausmacht, hat einen Umfang vom großen C bis 2gestr. c. Auf den ersten Zug giebt sie die Töne a, auf den zweiten die Töne b, auf den dritten die Töne c, auf den vierten die Töne d, und auf den fünften die Töne e:



Die Quart-Posaune hat jenen ersten Umfang von C zu 1gestr. e, und auf den ersten Zug giebt sie die Töne a, auf den zweiten die Töne b, auf den dritten die Töne c, auf den vierten die Töne d und auf den fünften die Töne e:



Uebrigens sind alle Tonarten ausführbar, denn die Leiter der Baß-Posaune ist, wie bei jeder P., vollkommen chromatisch, und mehr als jede andere P. wird die Baß-Posaune auch allein angewendet, und sie ist auch das eigentliche Concertinstrument. Figurirte Stellen hat man im Orchester ganz zu vermeiden, desto kräftiger aber wirkt sie bei aushaltenden Accorden. Bei einer Besetzung von lauter Blechinstrumenten giebt man den Posaunen wo möglich und gern die Töne, welche auf den Hörnern und Trompeten nicht gut zu nehmen sind; doch dürfen die drei Posaunen dann nicht etwa Accorde blasen, worin ein wesentliches Intervall fehlt. Auch in vollen Orchestersachen ist dies von schlechter Wirkung, besonders aber, wenn in dem Augenblicke die Hörner und Trompeten vielleicht leer ausgehen. — Der Name Posaune ist wahrscheinlich durch Verstümmelung des alten lateinischen Worts buccina, in der niederländischen Sprache busine (Trompete), entstanden, denn sowohl das Wort bucca (die Backe) als das griechische $\beta\upsilon\omega$ (aufblasen, anschwellen) deuten auf die Anstrengung beim Hervorbringen der Posaunentöne hin. — Schulen für die Posaune schrieben Braun und Fröhlich. Virtuosen darauf waren und sind: Uhlsdorf, Belke, Braun,

Dueller, Fröhlich, Hörbeder, Micke, Queiser (jetzt wohl der größte Posaunist), Schmitt, Seger, Segner, Ulbrich u. A. Belke in Berlin besitzt eine kostbare Posaune von Silber, welche in der dortigen Gabler'schen Fabrik, die überhaupt herrliche Blechinstrumente liefert, verfertigt wurde. Auch F. Sattler in Leipzig und J. G. Schmitt arbeiten wundervolle Posaunen.

Als Orgelregister, wo sie auch Posaunenbaß heißt, ist die Posaune eine offene Zungenstimme im Pedale von gewöhnlich 16 Fußton, und eine der besten und stärksten Baßstimmen. Ihre Pfeiffen werden von Holz, aber, wo Geld genug vorhanden ist, auch und am besten von Zinn verfertigt. S. auch Schnarr- oder Zungenwerk. Dr. Sch.

Posaunenbaß, Orgelstimme, s. den vorhergehend. Art.

Positiv, eine kleine Orgel ohne Pedal. Dies die allgemeine Erklärung. Nun giebt es aber verschiedene Positive. Wir haben sie in dem Art. Orgel (pag. 274 d. Bds.) bezeichnet. Die größte Gattung von Positiven enthält, nebst anderen Registern von kleinem Pfeiffenwerk, deren Anzahl willkührlich ist, als Grundstimme ein Gedakt von 8 Fußton, und in diesem Falle ist die innere Einrichtung, den Balg ausgenommen, ganz so beschaffen wie in einer größern Orgel. Die kleineren Positive weichen in ihrem Mechanismus so weit von der eigentlichen Kirchenorgel ab, daß sie weder der Abstracte noch eines Wellenbrettes bedürfen, weil ihre Windlade gerade so lang ist als die Breite der Tastatur, unter welcher der vordere Theil der Lade liegt. Die Cancellen sind nicht weiter von einander entfernt als die Tangenten, so daß also jede Cancelle von ihrer gerade darüber liegenden Taste vermittelst eines sog. Stechers oder Stößers geöffnet wird. Diese Stößer sind entweder Stückchen Drath oder schwache Stäbchen von Holz, die in beiden Fällen oben mit einem kleinen Knöpfchen versehen sind. Sie stehen gerade unter den Tasten in Löchern, die durch den Rahmen der Windlade gebohrt sind, und ruhen auf Ventilen. Ihr Knopf aber reicht bis unter die Taste, durch deren Niederdruck das Ventil geöffnet wird. Sonst ist die Windlade wie jede andere Windlade der Orgel. Gewöhnlich haben die Positive nur einen Balg, der dann aber mit einem Schöpfbalge versehen ist (s. Balg). Ueber das sog. Bruſtpositiv vergl. man den Art. Bruſtwerk, was dasselbe ist. Im Ganzen sind die Positive Zimmerorgeln, und schicken sich sowohl zur häuslichen Uebung im Choralspiele als zur Leitung des Gesanges bei häuslichen Gottesverehrungen oder in kleinen Privatcapellen. Ist ein Positiv, das in dem Falle sein ganz eigenes Pfeifenwerk hat, mit einer großen Orgel verbunden, und steht im Rücken des Spielers oder im hintern Theile der Orgel, so heißt es auch wohl Rückpositiv. Zu jeder Gattung von P. sollten immer nur sanfte, durchaus keine schreienden Stimmen disponirt werden. Portativ heißt eine solche kleine Orgel, wenn sie tragbar ist, also in einem Ganzen besteht, das leicht von einer Stelle zur andern fortgeschafft oder getragen werden kann. N.

Posse, in Beziehung auf Musik 1) ein Grad des Komischen, den wir gewöhnlich mit Burlesk oder Spaßhaft bezeichnen (s. Komisch); und dann 2) als Musikstück selbst dasselbe, was die Franzosen Interlude oder Farce, und die Italiener Intermezzo nennen, welcher Ausdruck denn auch im Deutschen technisch geworden ist.

Possin, (Vorname?), im Jahre 1755 zu Berlin geboren, sollte in seiner Jugend Apotheker werden, zeigte aber eine zu große Liebe und entschiedene Anlage zur Musik, als daß seine Eltern hätten auf ihrem ersten Plane länger beharren und ihn nicht in der Kunst unterrichten lassen sollen.

Nachdem er auf dem Claviere und auf der Violine bei verschiedenen Meistern sich eine ziemlich bedeutende Fertigkeit erworben hatte, studirte er unter dem Capellmeister Peter Schulz die Composition. Gleich die ersten Stücke, die er unter dieses Mannes Leitung fertig brachte, machten viel Aufsehn, und zeugten von gründlicher Kenntniß der contrapunktischen Kunst. Als Schulz 1787 seine Stelle als Capellmeister des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg niederlegte, um einem Rufe nach Copenhagen zu folgen, ward P. zu seinem Nachfolger ernannt. Aber schon 1792 ging er auf Reisen durch Deutschland, und endlich bis nach London, wo er als Musiklehrer bald so viel Beschäftigung und ein so gutes Einkommen fand, daß er daselbst zu bleiben beschloß. In seinen Freistunden schrieb er Viel für Gesang und Clavier. Manches auch ist davon gedruckt, im Ganzen doch aber nur in einem kleineren Kreise bekannt geworden. 1810 lebte er noch in London. Weitere Nachrichten fehlen, was vermuthen läßt, daß er kurz nach jener Zeit dort starb. 25.

Pössinger, Franz Alexander, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts beliebt als Violinvirtuos und Componist, namentlich für sein Instrument, war Violinist im Orchester des damaligen Nationaltheaters zu Wien. Bei Andre in Offenbach und Artaria in Wien erschienen mehrere gute Streichquartette von seiner Composition. Ferner schrieb er einige recht brave Duo's für Violine und Viola, Streichquintette, Variationen für Flöte, kleine Terzette für 3 Flöten, und für Flöte, Violine und Viola, u. dergl. Sachen mehr. Von großer Bedeutung oder überhaupt nur ein Werk, in welchem sich das größere Kunstgenie offenbart, hat er keins geliefert. 70.

Posten, s. Feldstück.

Posthorn, s. Horn.

Postludium, lat. für Nachspiel (s. d.).

Potensa, Pasquale, einer der vorzüglicheren Sänger des vorigen Jahrhunderts, Castrat, ward geboren zu Neapel 1740 und in einem der dortigen Conservatorien erzogen. Im Jahre 1760 machte er eine Reise nach England. Von 1761 bis 1766 war er der Liebling des Londoner Publikums. Dann reiste er durch Holland und Frankreich wieder in sein Vaterland zurück. Um das Jahr 1770 war er am Theater zu Padua angestellt. 1775 stand er als erster Sänger in der Capelle der St. Markuskirche zu Venedig. Nun aber sind die Nachrichten ungewiß. Im Jahre 1786 war ein gewisser Potenza mit dem Titel Canzleirath Singlehrer an dem Königl. Hoftheater zu Copenhagen. Wahrscheinlich war dies unser Potensa, den die Italiener oft auch Potenza schrieben. Mit Hülfe des Violinisten Schall errichtete derselbe dort ein öffentliches stehendes Concert. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts treffen wir aber wieder einen Castraten Namens Potensa und Potenza zu Mailand, der damals aber Alters halber nicht mehr gefallen wollte und sich daher lieber mit Singunterricht beschäftigte. Auch das trifft wieder mit unserm Pasquale P. überein, denn ein Mann von 60 Jahren, wie alt er damals ungefähr seyn mußte, wird schwerlich noch etwas Vorzügliches als Sänger auf der Bühne leisten. 1808 soll zu Neapel ein Potensa gestorben seyn; nirgends aber wird etwas Näheres von demselben gemeldet, so daß wir wiederum nur muthmaßlich den ehemaligen Sänger, unsern Pasquale P., darunter verstehen können. Auch besitzt man einige italienische Arien von einem Potensa, auf dem Titel steht indeß kein Vorname, und man bleibt denn endlich auch dieserhalb in Ungewißheit.

Pothoff, geb. 1726 zu Amsterdam, hatte schon in früher Kindheit das Unglück, durch die Pocken das Augenlicht zu verlieren. Blos um dem armen Kleinen eine beschäftigende Zerstreuung zu verschaffen, ließen ihn die betrübten Eltern Musik erlernen, und er brachte es darin zu einer solchen Vollkommenheit, daß dieselbe in der Folge sein anständig ernährender Berufszweig wurde. Schon im 13ten Jahre konnte er den Campanisten- oder Glockenspielerdienst auf dem Rathhausthurme seiner Vaterstadt, welche er niemals im Leben verließ, zur allgemeinen Zufriedenheit übernehmen, und durch die beiden Orgelmeister Veetvogel u. Unhoorn erlangte er jenen hohen Grad von Kunstfertigkeit, der ihm 1738 bei der Organistenwahl für die Westernkirche den Preis über 22 Mit-Competenten erringen half, auch 1760 die noch einträglichere Stelle an der Altenkirche verschaffte. Dr. Burney hörte ihn 12 Jahre später auf einem großen Werke zwei Fugen ausführen, deren Themate er nach den strengsten Gesetzen des Contrapunkts auf die mannigfaltigste Weise höchst kunstreich bearbeitete, dabei aber auch ungemein geschmackvoll, indem Locatelli's damals berühmte Concerte wesentlich auf seine geistige Ausbildung einwirkten, u. übrigens, wiewohl das bloße Niederdrücken jeder einzelnen Taste ein fast zweipfündiges Gewicht erheischte, mit einer spielenden Leichtigkeit und so fertig, als ob ein gewöhnliches Flügel-Clavier zu behandeln wäre. Aber auch auf dem Glockenspiele lebte ihm kein Nebenbuhler. Wozu Andere kaum mit allen 10 Fingern ausreichen, genügten ihm beide Fäuste. Im reinsten Tricinium ließ er die glänzendsten Passagen hören, in allen Abstufungen, forte, piano, crescendo, mancando, wie nicht minder einen Bewunderung und Erstaunen erregenden Triller. Zu solch' herkulischer Arbeit pflegte er sich jedesmal zu entkleiden, die Hemdärmel metzgerartig aufzustreifen und sein Haupt mit einer Schlafmütze zu bedecken. Nach geendigter Fantasie jedoch mußte er, in Schweiß gebadet, zur physischen Erholung und um vor Erkältung sich zu bewahren, immerdar unvorzüglich zu Bette gehen; auch soll er alsdann eine geraume Zeit über gewöhnlich der Sprache unfähig gewesen seyn. Von des Künstlers Lebensende war auch Gerber nichts Bestimmtes mitzutheilen im Stande. —d.

Potpourri, eigentlich ein französisches Wort, das zunächst dasselbe was Olla potrida bedeutet, also ein Lieblingsgericht, das aus verschiedenen kleingeschnittenen u. zusammengedämpften Fleischarten besteht; dann ein Geschirr oder Topf mit verschiedenen wohlriechenden Blumen und Kräutern; und endlich jedes Gemengsel, das durch- und unter einander geworfen ist. In dem Sinne ist denn das Wort auch in die Musik gekommen. Man versteht darunter ein aus mehreren und zwar größten Theils bekannten Themen zusammengesetztes Tonstück, wobei der Verfasser kein anderes Verdienst hat als das einer geschickten und glücklichen Compilation, der passenden Verknüpfung und anmuthigen Ausführung der verschiedenen Melodien und kleinen Tonsätze, die nun aus einem einzigen größeren Werke z. B. zusammengelesen oder auch mehreren anderen Werken verschiedener Gattung entnommen seyn können. In diesem Falle heißt das Tonstück gewöhnlicher jedoch Quodlibet. Dem allgemeineren Gebrauche nach ist Potpourri ein Instrumentalstück, worin die Haupt- und beliebtesten Melodien eines größern Ganzen und vorzüglich einer Oper zusammengestellt sind, und darnach von einem concertirenden Instrumente oder auch von einem Orchester, unter dessen Instrumente dann die einzelnen Melodien vertheilt sind, vorgetragen werden. Ein musikalisches Ragout könnte man allenfalls ein Potpourri nennen, das nach Allem schmeckt, aber den Magen verderbt; ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit. Musiklehrer sollten sich hüten, dergleichen zu oft ihren

Schülern in die Hände zu geben, denn nur Zeitvertreib und angenehme Unterhaltung für Dilettanten kann der Zweck der Potpourri's seyn, wobei es auf Bildung des Geschmacks durchaus nicht ankommt; dahin aber zielt nicht der Unterricht. Besonders sind es einige junge französische Componisten und talentlose Stückfabrikanten, die mit dergleichen zusammengestoppelten Machwerken die musikalische Literatur überfluthen. Der Kunst wird damit nie in Etwas genützt. S.

Pott, August, Großherzogl. Oldenburgischer Hofcapellmeister, ausgezeichnet als Violinspieler und tüchtiger Orchester-Anführer, ward geboren 1805 zu Nordheim im Hannöverschen, und von seinem Vater, dortigem Stadtmusikus, zuerst auf verschiedenen Instrumenten unterrichtet. Die Violine zog er von klein auf jedem anderen Instrumente vor, und hatte er in seiner zartesten Kindheit schon viel Lust und Liebe, auch Talent zur Musik geäußert, so entwickelte er nun unter des Vaters Leitung, da derselbe ihn vorzugsweise auch auf der Violine unterrichtete, bald eine bedeutende Fertigkeit auf dem Instrumente, so daß der frühere Entschluß, ihn zu einem gewöhnlichen Musikus und vielleicht Nachfolger des Vaters zu erziehen, aufgegeben werden mußte. In der Zeit um 1818 bis 1820 spielte Spohr bisweilen in Göttingen: der junge Pott war jedesmal, um den Meister zu hören, die 4 Stunden von Nordheim hergekommen, und faßte in seiner jugendlich reinen Begeisterung eine solche Liebe zu Spohr, der damals anerkannt wohl der größte Violinspieler Deutschlands war, daß der Vater ihn nach Cassel schickte, um unter Spohrs Aegide seine Studien weiter fortzusetzen. Wir kennen die Vermögensumstände P's nicht, aber zweifeln möchten wir doch, daß es nur ein geringes Opfer war, welches der Vater in pecuniärer Hinsicht ihm damit brachte; allein der glückliche Erfolg hätte auch ein noch größeres gelohnt. Spohr gewann unter allen jungen Componisten und Virtuosen, die sich damals um ihn versammelt hatten, um von seiner Kunst zu lernen, Pott sowohl seines herrlichen Talents als seines großen Fleißes wegen besonders lieb, und das war denn auch nicht ohne besonderen Vortheil für seine eigenen Studien. 1824 trat P. zum ersten Male in Cassel öffentlich auf. Er erhielt den glänzendsten Beifall. Dann unternahm er einige kleine Kunstausflüge; spielte in Göttingen und anderen Städten. Irrt Schreiber dieses nicht, so hörte er ihn 1827 in Halle. Der Schüler Spohr's war damals — wir möchten sagen, im Großen wie im Kleinen seines ganzen musikalischen Erscheinens zu erkennen. Festigkeit des Bogens, Reinheit der Intonation, Kühnheit in den Passagen, Fülle des Tones, Keckheit in der Ausführung, kurz Alles an seinem Spiele bezeichnete die Spohr'sche Schule. Unter seinen ersten Compositions-Versuchen waren einige gelungene Variationen. In der Tondichtung aber will die Strenge, mit welcher P. sich an seines Meisters Weisung band, nothwendig noch von der Erfüllung mancher anderen Bedingung begleitet seyn, ehe sie zu einem glücklichen Resultate gelangt. Es ist hier nicht blos die Form, an welcher der Künstler schafft, und deren Bildung sich in der That erlernen läßt; es handelt sich hier um ein aus dem Innern des Künstlers selbst heraustretendes belebendes Element, und das läßt sich niemals anpassen einem andern Muster, ohne daß die ganze subjective Geistigkeit mit der des Objects in genauem Einklange oder wenigstens doch in einer gewissen harmonischen Vereinbarung steht. Das aber konnte zwischen dem jungen Pott und dem in jeder Hinsicht männlich reifen, ernsten Spohr nicht der Fall seyn, und so läßt sich erklären, warum in jenen Compositionen etwas Gezwungenes, Kaltes oder Gesuchtes liegt, was niemals recht anspricht. In seinen neueren Werken tritt schon mehr eine eigene Geistigkeit hervor

(namentlich in dem Concertsatze, den er 1834 zu Wien spielte), und hat er, wo es auch allein nur seyn kann, blos in dem Aeußern, in der Behandlung des Instruments, den Manieren ꝛc., seiner Vorliebe zur Spohr'schen Schule mehr freien Lauf gelassen. Darum gefielen denn auch diese Stücke überall, wo sie zu Gehör kamen, u. bei Weitem mehr, als was P. früher von sich spielte. 1832 erhielt er die Capellmeisterstelle zu Oldenburg. Auf mehreren Reisen, die er seitdem machte, bewährte und verbreitete er seinen Ruf als vortrefflicher Violinvirtuos, und erhielt in Copenhagen auch den Titel eines Königlichen Dän. Professors. 1836 war er in Wien. Er spielte im Kärnthnerthor- und im Hofburgtheater Concerte von Spohr, ein Adagio von Lipinsky, Variationen von Mayseder, und jenes Concert von seiner eigenen Composition. Sein Vortrag war im wahren Sinne des Worts gediegen, äußerst correct, ruhig, besonnen, zart und ausdrucksvoll. Wahrhaft ausgezeichnet ist P's Spiel immer im leidenschaftlichen Adagio. Schwerlich möchte er hier von irgend einem Virtuosen jetzt übertroffen werden. Es zeugt das von außerordentlich viel eigenem Gefühl. Ueberhaupt zeichnet Pott sich vor vielen anderen Violinspielern dadurch höchst vortheilhaft aus, daß er aller Bravour, so viel er solcher auch besitzt, nur einen untergeordneten Rang anweist. Er gebraucht seine eminente technische Fertigkeit nur als das, was sie seyn soll, als Mittel zum Zweck, selten um damit blos zu imponiren, so sehr er auch dies versteht und kann, wenn und wo es seyn muß. Seine Geige ist ein kostbares Stradivari-Instrument. st.

Potter, P. C. H., gefälliger Instrumental-Componist neuerer Zeit, und seinen Werken nach zu urtheilen wahrscheinlich auch ein guter Clavierspieler. Ueber seine Person konnten wir keinerlei Kenntniß erlangen. In seinen Compositionen erscheint er als ein vielgebildeter Musiker u. besonders ganz gründlicher Kenner des Satzes. Wir wollen nur einige davon anführen; ein Sextett für Pianoforte, Flöte, Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabaß op. 11; ein großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell oder Clarinette und Fagott op. 12; eine große Sonate für Pianoforte und Horn oder Fagott oder Violoncell (ein vortrefflich durcharbeitetes, aber ziemlich schwierig gehaltenes Werk); ein Doppelconcert oder vielmehr großes Duo für 2 Claviere; großes Rondo in Es für Pianoforte; mehrere kleinere Sonaten, und dann kommen dazu noch eine Menge kleinerer Clavierfachen, als Polonaisen, Etuden, Rondo's, Potpourri's, Toccaten ꝛc., welche mit Auswahl besonders beim Unterrichte mit Nutzen angewandt werden können. Die meisten von jenen Werken erschienen bei Simrock in Bonn; die übrigen wurden in Wien, Leipzig, Mainz, Paris und endlich sogar auch in Mailand bei Ricordi verlegt.

Pouleau oder Pauleau, Instrumentenmacher und Musikmeister zu Moskau, s. Orchestrino.

Pousam, Fr. Manoel, Portugiesischer Augustinermönch und einst berühmter Componist, war aus der Stadt Landroal in der Provinz Transtana gebürtig, und Capellmeister seines Klosters zu Lissabon, wo er 1683 starb. Man hat von ihm noch ein Werk Passionsmusiken, 8stimmige Todtenmessen, Villanelen und Motetten, welche auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden.

Poyßl, s. Poißl.

Pozzi. Aus der neueren Zeit sind ein Paar Tonkünstler dieses Namens bekannt, ein Sänger und ein Componist; von Beiden aber hat man nur sehr dürftige Nachrichten. Ein Gaetano Pozzi, welcher im Winter 1833 zu Novi bei Genua starb, war einer der vorzüglicheren Tenoristen

Italiens. Er mochte wohl um 1786 geboren seyn, und hat manch' Furore, selbst auf den größten Bühnen seines Vaterlandes gemacht. Ueber die Gränzen dieses hinaus ist er unsers Wissens nicht gekommen. — Der Componist Pozzi ist älter. Schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts wurden manche Instrumentalsachen von ihm bekannt, z. B. ein Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell; eine Polonaise für Orchester, welche er bei Gelegenheit der Hochzeitfeier des Großherzogs von Sachsen-Coburg componirte; Clavierſonaten ꝛc. Damals lebte er wahrscheinlich in Petersburg; nachgehends muß er aber bedeutende Reisen gemacht haben, auch nach London, wo einige Clavierſonaten von ihm erschienen. Beliebt waren in Deutschland einst von ihm mehrere italienische Arietten mit Clavierbegleitung. — Auch eine Sängerin, Namens Pozzi, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Italien. Um 1784 stand sie als erste Sängerin am Königl. Theater zu Neapel. 36.

Pradere oder Pradher (wie man ihn noch öfter geschrieben findet), Louis, lebt als Musikmeister zu Paris und wird von den Franzosen als einer ihrer vortrefflichsten Romanzen-Componisten geschätzt. Schon zu Anfange dieses Jahrhunderts, 1802, machte er sich in solcher Richtung bekannt, indem er mehrere wohlgelungene Romanzen mit Clavierbegleitung herausgab. Nachgehends sind viele dergleichen von ihm erschienen: auch Clavierſonaten. Von seiner Lebensgeschichte ist uns keine genaue Kunde geworden.

Praeambulum (lat.), in der Musik dasselbe was **Praeludium** oder Vorspiel; daher auch die deutsche Wortbildung Präambuliren nichts Anderes bedeutet als Präludiren oder Vorspielen.

Praecentor (lat.), deutsch: Vorsänger, Musikmeister. Bei den Katholiken führt diesen Titel gewöhnlich derjenige der Domherren, welcher das Vorsingen im Chore verrichtet. In Klöstern heißt dieser Vorsänger auch wohl Armarius, jedoch seltener. a.

Präfect, ein Vorgesetzter, Vorsteher. **Praefectus chori**, oder deutsch Chorpräfect, gewöhnlich auch nur Präfect genannt, ist der Vorsänger und nächste Vorsteher der städtischen und Schul-Chöre, welcher theils deren Singübungen leitet, theils ihren öffentlichen Gesang dirigirt, wenn nämlich der Cantor oder Musikdirector, wie der oberste Leiter eines solchen Instituts heißt, nicht gegenwärtig ist. Gewöhnlich wird das Amt einem der ältesten Chorschüler anvertraut. Immer gehören einige gute musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten dazu. Zunächst muß ein solcher Chorpräfect alle Schlüssel geläufig lesen können, dann fest im Tacte seyn, ein gutes Gehör haben, und endlich wenigstens so viele Fertigkeit im Partiturlesen besitzen, daß er einen 4stimmigen Gesang genau darnach zu leiten versteht.

Praeficiae, nannte man bei den alten Römern die gedungenen Klageweiber, welche bei den Leichenbegängnissen gewisse Trauerlieder (siehe Nänie) in Begleitung der Flöten absangen.

Präger, Heinrich August, Musikdirector am Stadttheater zu Magdeburg, ein durchbildeter Musiker, insbesondere aber routinirter Violin- und Guitarren-Virtuos, und verständig-angenehmer Componist für seine Instrumente. Er ist um 1790 geboren. Auf Jahr und Tag hin konnten wir sein Alter nicht erfahren. Auch sein Geburtsort blieb uns unbekannt. Er muß sich in seiner Jugend aber längere Zeit in Braunschweig und oft in der Nähe von Spohr aufgehalten haben, denn in dessen Manier gerade sind die meisten und besten seiner Werke gehalten, wie denn auch sein Spiel Viel von der Spohr'schen Schule hat. Es mögen jetzt wohl nah an 50 kleinere und

größere Werke von ihm erschienen seyn, bald für Violine oder Guitarre allein, mit und ohne Begleitung, bald für beide Instrumente zugleich, und alle Gattungen von concertirenden Instrumentalstücken für die Cammer in sich begreifend. Nennen wir die davon, welche uns im Augenblicke vorliegen. Sie reichen hin zu einer näheren Kenntniß der Richtung, welche P. als Componist wie als praktischer Musiker genommen. 1816 gab er als op. 11 ein Heft Exercitien für Guitarre heraus. Sie beweisen, daß er das Instrument versteht und auch dessen vollstimmige Behandlung, wie sie durch Giuliani zuerst in Deutschland eingeführt wurde. Bald darauf erschien als op. 14 ein Trio für Violine, Viola und Violoncell. Tiefe Ausarbeitung so wenig als hohe Poesie ist darin zu erkennen; aber dennoch erregt es Interesse und kann von vortheilhafter Wirkung seyn, wenn die Spieler, namentlich der Violinist, mit Gewandtheit ihr Instrument zu behandeln wissen. Um jene Zeit erhielt P. auch seine Stelle in Magdeburg. Wer sich in ungewöhnlich künstlichen Lagen und möglichster Vollstimmigkeit üben will, kennt gewiß schon die Capricen für Violine, die P. 1817 edirte. Kein besseres Zeugniß von Fleiß und Erfahrenheit im Violinspiele hätte er liefern können. Im gleichen Charakter sind die 1819 gedruckten Variationen für Violine und Guitarre gehalten (op. 26), u. hier zeigt sich auch so Manches von Spohr'scher Manier (nicht Geist), und ungeübte Spieler werden schwerlich damit fertig, wie denn überhaupt mit allen den übrigen Werken, womit seitdem P. die musikalische Welt erfüllte. Es sind Duette, Rondo's, Variationen, auch einige Concertsätze u. s. w. Sämmtlich begründen sie unser oben schon summarisch gefälltes Urtheil, zeugen von vieler Routine, tüchtiger Durchbildung und gesunder, aber nicht tiefer Fantasie; sind gefällig, ohne in's Tändelnde zu fallen; sind zweckmäßig, ohne gesucht zu erscheinen; und sind schwer, ohne jedoch auch den Kreis des gebildeteren Dilettanten zu überschreiten. Die meisten von Präger's Werken wurden von Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Q.

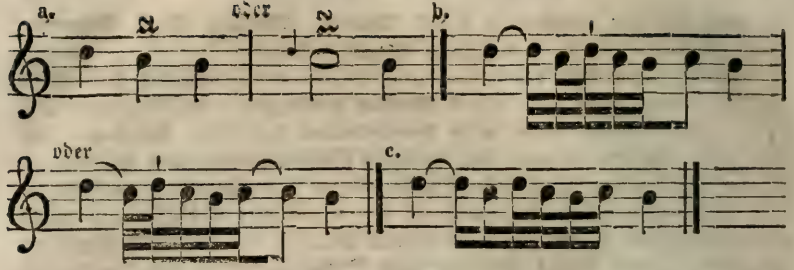
Praktisch, s. **Praxis**.

Praeludium (lat.), deutsch: **Vorspiel**, franz.: **Prelude**, wird im Allgemeinen jede Einleitung zu irgend einem Tonstücke genannt. Speciell bezeichnet dieser Ausdruck jene kürzeren oder längeren Orgelsätze, womit während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Functionen vorbereitet werden. Bei dem protestantischen Cultus gehört es zu den ersten Pflichten eines wohlbewanderten Organisten, der Gemeinde durch ein zweckmäßig entsprechendes Vorspiel die Melodie des jedesmaligen Chorals anzugeben, welches sofort auch immerdar analog dem Charakter des Liedes, also gemäß der vorherrschenden Empfindung bald feierlich, bald klagend, bald kräftig erhebend, und bald demüthig fromm, jedenfalls aber in einem ernsten, würdevollen, von allem weltlichen Schmucke entkleideten Style gehalten seyn soll. In der katholischen Kirche wird eben sowohl zum Introitus der gesungenen Messe als vor jedem einzelnen Hauptsatze derselben, auch zwischen der Aufwandlung u. der Communion präludirt; ein geschickter Orgelspieler nimmt gewöhnlich das Schlußthema auf, und führt selbiges contrapunktisch, zur nächstfolgenden Tonart modulirend, so lange durch, bis der Priester am Altare die vorgeschriebenen Ceremonien beendigt hat. Die schicklichste Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit zu zeigen, bietet sich nach der Intonation des „Ite, missa est" dar; während der Pontificant mit seiner gesammten Assistenz unter Räucherungen und Weihwassersprengen sich entfernt, kann, vielmehr aber als Postludium, eine künstlich ausgearbeitete Fuge mit allen Registern vorgetragen werden. Musterbilder brauchbarer Vor- und Nachspiele jeder Art haben

die besten Meister, namentlich Kittel, Umbreit, Vierling, Rink, Schneider, Hesse, Köhler u. v. A. in reichlicher Anzahl geliefert. —d.

Einige sagen statt Praeludium auch Praeambulum und statt Präludiren (vorspielen, ein solches Vorspiel vortragen) wohl Präambuliren. Indeß versteht man unter Praeambulum (wörtlich: Vorgang, was vorangeht) gewöhnlich mehr jene kleineren Einleitungssätze oder Accorde, die Virtuosen bisweilen ihren Concert-Productionen in hyperartistischen Cadenzen oder dergl. (gewöhnlich die Harmonie der eigentlichen Schlußcadenz enthaltend) vorangehen lassen, um eines Theils vielleicht sich selbst zum Spiel anzuschicken, andern Theils Publikum und Orchester auf sich und den Anfang ihres Spiels aufmerksam zu machen. Daher wird Präludiren und Präambuliren auch wohl im Sinne von Accordiren (s. d.) gebraucht. Von Vierling besitzt man auch eine „Anleitung zum Präludiren". Das Buch sollte nur mehr, als geschieht, noch studirt werden. Gut Präludiren ist keine geringe Aufgabe. Es hat einen doppelten Zweck: die Gemüther der Gemeinde in die zur Andacht erforderliche Stimmung zu versetzen, und dann zugleich die Gemeinde mit der Tonart u. der Melodie des folgenden Chorals genau bekannt zu machen. Daher verlangt denn auch fast jeder Choral sein eigenes Präludium, und die vorhandenen von oben genannten Meistern sind in der That Nichts als Muster, nach denen schwächere Organisten sich zu bilden haben. Das Präludium muß eine kurze, in der Würde u. Heiligkeit der Kirche gehaltene u. dann jenem ihrem Zwecke angemessene freie Fantasie seyn, in reinen, einfachen Harmonien und Melodien sich bewegend. Alles eingelernte Stückwerk erreicht hier selten seinen Zweck. Die Einwebung der Melodie des folgenden Chorals ist nicht geradezu Regel. Findet sie statt, so sollte es jedesmal, wo möglich, auf einem zweiten Manuale mit etwas hervortretendem, angenehm singendem Register geschehen, wie Oboe, Vox humana oder dergl., während die andere Hand dann auf dem anderen Manuale in weichen, sanften Stimmen die Harmonie in gut figurirter Fortschreitung führt. Vielleicht können auch beide Hände und nur ein Finger zum Vortrag der Choralmelodie auf diese Art thätig seyn. Genaue Vorschriften lassen sich darüber gar nicht geben, nur Fingerzeige, die dem einsichtsvollen und musikalisch, praktisch und theoretisch, gehörig gebildeten Organisten auch hinreichen. Endlich haben auch Bach, Händel, Mozart u. A. manche ihrer Clavier- und Orgelstücke Präludien genannt, ohne daß dieselben in einer besonderen Beziehung auf kirchlichen Gebrauch stehen, doch zum Theil auch dazu angewendet werden können. So findet sich z. B. in Bach's „Wohltemperirtem Claviere" vor jeder Fuge ein solches Präludium, als Vorbereitung nämlich zur Fuge selbst. d. Red.

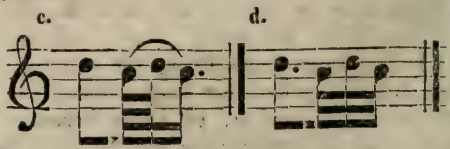
Prallender Doppelschlag. Vergl. zuvor den Art. Doppelschlag. Prallend nun wird dieser genannt, wenn seine ersten Noten im Spiel abschnellend oder auf eine prallende Weise wiederholt werden. Es erscheint dann der Doppelschlag im Grunde als nichts Anderes wie ein Prall-Triller mit einem Nachschlage von unten. Daher nennen auch Einige den technisch prallend geheißenen Doppelschlag den getrillerten Doppelschlag. Die beiden ersten Töne desselben müssen immer sehr geschwind und mit vieler Schärfe vorgetragen werden; die beiden folgenden bekommen eine etwas längere Dauer, jedoch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Geltung r vorgeschriebenen Hauptnote für diese übrig bleibt Das Zeichen dieser Spielmanier ist wie bei a des folgenden Notenbeispiels; seine Ausführung wie bei b, nicht aber wie bei c:



Die zweite Art der Ausführung im Beispiel b ist nicht ganz richtig. Den letzten Ton hält man zwar gewöhnlich so lange aus, als die Note Zeitwerth hat; bei Einschnitten aber, oder wo sonst eine Trennung nothwendig wird, also auch vor Pausen, braucht man sich nicht so streng an diese Regel zu binden. Ein deutlicher und ganz accurater Vortrag des prallenden Doppelschlags ist nicht so leicht, u. man muß sehr oft dabei, namentlich auf Tasten-Instrumenten, zu allerhand Neben-Hülfsmitteln seine Zuflucht nehmen. In langsamer oder regelmäßiger Bewegung kann er fast überall angebracht werden, wo in schnellem Tempo ein Pralltriller statt findet, also nur bei einer fallenden Secunde, der höhere Ton derselben mag nun ein Hülfs- oder Hauptton seyn. Hiervon finden jedoch zuweilen auch Ausnahmen statt. Zuweilen folgt nach dem prallenden Doppelschlag auch sogleich noch ein Vorschlag. Dieser aber fällt bekanntlich in die Zeit der folgenden Hauptnote.

Pralltriller. Man sehe zuvor den Art. Triller. Den Pralltriller nennen Einige auch den halben oder kurzen Triller, Andere sogar, aber unrichtig, den Abzug (s. d.), und noch Andere, vielleicht aber nur als Provincialismus, Schnellzer (wohl von schnellen). Den meisten Grund hätte der Name Halbtriller für sich, aber er ist nie allgemein geworden; Pralltriller ist die eigentlich technische Benennung. Es ist dies eine in manchen Fällen höchst charakteristische und zum Ausdruck wesentlich nothwendige Manier, die aber in der richtigen Ausführung manche Schwierigkeit hat. Namentlich gehört viele Fertigkeit und eine besondere Schnellkraft derjenigen Theile, mit welchen man spielt, dazu, einen P. recht deutlich u. mit der nöthigen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Das gewöhnliche Zeichen dafür ist bei a, die Ausführung bei b angegeben:

In einigen Lehrbüchern findet man aber die Ausführung auch wie hier bei c und d vorgeschrieben:



Wahrscheinlich hat der Umstand, daß sowohl der bei b an die vorhergehende Note gebundene Hülfston d als auch das letztere e nicht gehört wird, zu diesen, für's Auge zwar bequemeren, aber immerhin falschen, abgekürzten Andeutungen Veranlassung gegeben. Tromlitz unter Anderen schreibt in seiner Flöten-

schule so. Allein wenn man bedenkt, daß der Pralltriller im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die bei b enthaltene Darstellung in Noten richtiger als jede andere finden. So schreibt auch Reichardt in seinen „Pflichten eines Ripien-Violinisten", und Agricola bemerkt ausdrücklich: „Besonders darf die erste Hülfsnote eines P's alsdann nicht von Neuem angegeben werden, wenn ein Vorschlag vorhergeht, weil dieser die erste Note des P's ausmacht." Also will er ganz unsere Bezeichnung. Gewöhnlich wird der Pralltriller geschleift und dadurch gerade in Ansehung des Vortrags von dem Schneller unterschieden; indeß muß immer doch der letzte Hülfston etwas hervorgehoben, abgeschnellt werden. Nach Bach's und Agricola's Behauptung kann der P. nur bei einer fallenden Secunde statt finden. Insbesondere pflegt man ihn gerne über der dritten Note einer solchen 4gliedrigen Figur, die aus einem Sprunge und 3 stufenweis absteigenden Noten besteht, und bei Einschnitten anzubringen. Doch finden diese letzten beiden Regeln auch häufige Ausnahmen. Steht über einer mit einem Ruhezeichen versehenen Note ein Pralltriller, so wird der vorhergehende Ton lange ausgehalten und der Triller selbst wird nur schwach vorgetragen. Endlich kann ein P. auch, wie der gewöhnliche Triller, mit einem Zusatze von unten oder von oben vorgetragen werden, was dann ein kleines Häckchen an dem Zeichen andeutet, von welchem unter dem Hauptartikel Triller mehr die Rede ist. a.

Prandl, Capellmeister an der Domkirche zu Breslau, lebte gegen 1700, u. war ein zu seiner Zeit gefeierter Componist. Kundmann führt in seinen Acad. et Scholae pag. 147 eine bei Gelegenheit der auf's Glänzendste begangenen Jubiläumsfeier des Rathspräses Siegmund von Haunold vom Professor Rieff gedichtete u. theils von Prandl, theils von Koch componirte Serenade an, die bei ihrer Aufführung mit dem unerhörtesten Applaus aufgenommen worden sey. Von seinen übrigen Werken hat man leider keine Kunde mehr.

Präneſtinus, s. Paleſtrina.

Präparation, in der Musik so Viel als Vorbereitung (s. d.); daher: Präparation der Dissonanzen = Vorbereitung der Dissonanzen ꝛc.

Präſtant, von praestare — vorstehen, ehemals die Benennung gewisser voranstehender Pfeiffen in den Orgeln, welche zusammen eine Stimme ausmachten, und die man jetzt allgemein Principal nennt. Der Gegensatz von Prästant war Hinterſatz, d. h. alles übrige Pfeiffenwerk, das aus verschiedenen Octaven und einer Terz und Quinte bestand, und nicht einzeln angezogen werden konnte, sondern immer zusammen ansprach, wie jetzt die Mixturen.

Prätorius, M. Johann, geboren zu Quedlinburg am 19ten Januar 1634, studirte zu Wittenberg und Jena, wo er Magister und Adjunct der Philosophie wurde; kam dann nach Gotha als Erzieher der Herzoglichen Prinzen; später als Rector nach Soest, und endlich als Rector des Gymnasiums nach Halle, wo er am 21sten Februar 1705 starb. Er galt für einen der gebildetsten Gelehrten und zugleich tüchtigsten Componisten. Mehrere musikalische Historiker sind unermüdet in seinem Lobe. Doch hat sich kein Werk von ihm erhalten. 1681 führte er in Halle das Oratorium „David" von seiner Composition auf, und erhielt vielen Beifall. Prätorius war wahrscheinlich nicht sein eigentlicher Name; doch ist dieser nicht bekannt, und es läßt sich also darüber Nichts mehr entscheiden.

Prätorius, Michael, einer der bedeutendsten musikalischen Schrift-

steller des 16= und 17ten Jahrhunderts, und tüchtigsten Componisten, zu den Ersten gehörend, an welchen Deutschlands Ansehn in der musikalischen Kunst eine kräftige und von aller Welt geachtete Stütze fand, war Churfürstlich Sächsischer und Herzogl. Braunschweigischer Capellmeister, auch Braunschweigischer Hof= Cammersecretär und Cammercomponist, und Prior des Benediktinerklosters Ringelheim bei Goslar, geb. zu Kreutzberg in Thüringen am 15ten Februar 1571, starb zu Wolfenbüttel am 15ten Februar (seinem Geburtstage) 1621, also gerade 50 Jahre alt. Das Werk, durch welches er sich bei seinen Lebzeiten schon einen Weltruf verschaffte, und das ihn für alle späteren Zeiten der Kunstgeschichte merkwürdig, unvergeßlich macht, von einem gründlichen Geschichtsforscher auch fast gar nicht entbehrt werden kann, ist sein „Syntagma musicum", welches 1614 und 1618 in 3 Quartbänden zu Wittenberg u. Wolfenbüttel erschien. Der erste Band besteht aus 2 Theilen, von denen der erste wieder in 4 und der zweite in 2 Hauptcapitel getheilt ist. Er handelt darin im ersten Hauptcapitel ausführlich von der Psalmodie; im zweiten von der Liturgie; im dritten von den in der christlichen Kirche bis auf seine Zeit üblich gewesenen Gesängen; im vierten von der Beschaffenheit des Levitischen Tempeldienstes bei den Hebräern; im fünften von der alten Musik außerhalb der Kirche, ihren vorzüglichsten Meistern u. Schriftstellern, der Erfindung der Harmonie und Melodie, der Wirkung der Musik überhaupt und ihrem mannigfaltigen Gebrauch; und im sechsten endlich von den Flöten, Zithern, Lyren und manchen anderen Instrumenten der alten Griechen, und von den bis auf seine Zeit in Gebrauch gekommenen Instrumenten überhaupt. Der ganze zweite Band enthält eine vollständige Organographie. Und im dritten Bande werden alle italienischen, französischen und englischen Gesänge, die Noten, der Takt, die Moden und Transpositionen, die mathematische Abtheilung der mancherlei Instrumente, der Generalbaß, die Singekunst, und endlich die Anordnung eines Vocal= und Instrumental=Concerts ausführlich genannt und erklärt. Im Manuscript hinterließ er ein Werk „von der Lieferung und Probirung einer Orgel". Von seinen praktischen Werken liefert er in dem dritten Bande des „Syntagma" pag. 194 ff. selbst ein vollständiges Verzeichniß. Sie sind sehr zahlreich. Gedruckt sind davon 25 größere Sammlungen. Sämmtlich bestehen sie, bis auf eins, in bloßen Vocalmusiken, Messen, Motetten, Kirchenliedern, Kirchenconcerten, Te Deum u. s. w. für 1 bis zu 24 Stimmen, also 6 Chören. In Kühnau's Choralbuche stehen von ihm in ziemlicher Reinheit die noch hie und da gebräuchlichen Melodien „Ich danke dir, o Gott! in deinem Throne", „O allerhöchster Menschenhüter", und „Ich dank' dir schon durch deinen Sohn". In der Kirche der Jungfrau Maria zu Wolfenbüttel steht sein Bildniß mit der Unterschrift: Michael Praetorius coenobii Ringelheimensis Prior, in aula Ducum Brunsv. ac Luneb., quae Wolferbyti est, Chori Musici Magister, quin et alibi Capellarum Electoralium, Ducalium Director ac Ephorus. Sacrae Musices Adsertor, Decus, Columen etc. Das Syntagma ist nicht so selten, als Gerber meint; man hat sogar verschiedene Ausgaben und Abdrücke davon. Wer es hat und kennt, besitzt freilich einen Schatz daran, dessen er sich nicht so leicht begiebt. Von den gedruckten praktischen Werken liefert Gerber für den Interessirten ein vollständiges Verzeichniß in seinem neuen Tonkünstler=Lexicon.

Prätorius, Hieronymus, hieß eigentlich Schultz, veränderte diesen seinen Namen aber, nach der Sitte seiner Zeit, sobald er sich als Schriftsteller und Componist hervorthat, in den lateinischen Prätorius. Er war am Laurentiustage 1560 zu Hamburg geboren. Sein Vater, Jacob

Schultz, war Organist an der St. Jacobskirche daselbst, und unter ihm machte er bald große Fortschritte sowohl im Clavier- und Orgelspielen als in der Composition. Dann studirte er die Musik noch in Cöln, und bereits 1580, in seinem 20sten Jahre, ward er als Stadtcantor nach Erfurt berufen. 1582 aber starb sein Vater, und nun ward er zu dessen Nachfolger in Hamburg erwählt, wo er dann auch bis an seinen Tod, den 27sten Januar 1629, blieb. Als Orgelspieler galt er in seinen jüngeren Jahren schon durch ganz Deutschland für einen großen Meister; weiter noch verbreitete sich später sein Ansehn als Componist. Die Motetten, Magnificate und andere Kirchensachen, namentlich Gesänge, von welchen in der Zeit von ungefähr 1599 bis 1625 viele im Druck erschienen, und worunter sich Stücke sogar für 20 verschiedene Stimmen befinden, welche contrapunktische Gewandtheit damals für das Höchste galt, behaupteten einen so großen Werth, daß sie selbst in der Päbstlichen Capelle zu Rom, wohin er eben deshalb auch einmal eine Reise machte, aufgeführt wurden, und ein Cardinal zu jener Zeit beim Anhören derselben einmal laut ausrief, daß es Schade sey, daß der Mann, der solche Musik verfertige, ein Ketzer wäre. Für die Chorsänger seiner Kirche in Hamburg schrieb er mit eigener Hand ein Choralbuch mit den alten Mönchsnoten sehr schön auf 1 Elle breites und $^5/_4$ Ellen langes Pergament. Es war darin Alles gesammelt, was zu einem vollständigen Missal gehörte, und woran es bis dahin gefehlt hatte. Franz Elers ließ nachgehends das Werk drucken, und Cantor Gerstenbüttel taufte es mit dem vielsagenden Namen „musikalische Bibel". In Italien war diese sog. Bibel so sehr geschätzt, daß sie in keiner Kirche fehlen durfte. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstlerlexicon auch speciell einige Werke von Kirchenliedern und Motetten an, welche P. einst dem Landgrafen Moritz von Hessen und der Herzogin von Sachsen dedicirte.

Prätorius, Jacob, ein Sohn und Schüler des vorhergehenden, der nach des Vaters Vorgange von Jugend auf sich nicht mehr Schultz, sondern Prätorius nannte, ward geboren zu Hamburg 1600. In einem fast noch höheren Grade als seinen großen Vater hatte die Natur ihn mit musikalischen Anlagen ausgerüstet; und dazu gesellte sich eine unbegränzte Liebe zur Kunst und ein rastloser Fleiß. So mußte er gewissermaßen ein großer Meister in seinem Fache werden. Als Knabe schon vermochte er den Vater in seinen Geschäften als Organist zu unterstützen. Als er bei Schweling in Amsterdam noch einige Zeit zu studiren wünschte, erbot sich der Kirchenvorstand zu St. Jacob in Hamburg, auf zwei Jahre die Hälfte der Kosten zu tragen. Mit dem jungen Scheidemann reiste er nach Amsterdam. Auf keinen seiner vielen Schüler äußerte Schweling so vielen Einfluß als auf diesen Schultz oder Prätorius. Nicht blos daß er sich seines Lehrers ganze Manier im Orgelspiele angeeignet hätte, sondern er ward auch in seinem Charakter und Aeußern ganz dessen Ebenbild, ein eben so zurückhaltender, stolzer und, was Aeußerlichkeit anbetrifft, selbst pedantischer Mann. Indeß glänzte er als Künstler, und die Hamburger warteten nur auf die Gelegenheit, ihn an ihre Stadt zu fesseln. Das geschah zuerst durch die Organistenstelle an der St. Petrikirche, die bald nach seiner Rückkunft von Amsterdam durch den Tod des bisherigen Organisten erledigt wurde. Dann adjungirte man ihn seinem Vater, und ernannte ihn endlich auch noch zum Decanus Calendarum. Als sein Vater 1629 mit dem Tode abging, ward er definitiv zu dessen Nachfolger und dazu noch zum Organisten an St. Gertrud erwählt. Nun faßte er selbst den Entschluß, seine Vaterstadt nie wieder zu verlassen, und ungeachtet manche ehrenvolle Berufungen an ihn ergingen, hielt er Wort. Er

starb zu Hamburg am 21sten October 1651. In besonderer Gnade stand er bei dem König von Dänemark Christian IV. So oft derselbe sich in der Nähe von Hamburg befand, mußte P. mit Johann Schoppe zu ihm kommen und ihm Etwas vorspielen. In der Composition war er weit weniger thätig als sein Vater; einige wenige Kirchenlieder und 8stimmige Motetten sind Alles, was von ihm gedruckt wurde. Dagegen aber zog er viele treffliche Schüler. Der Dichter Rist, von dessen „Himmelsliedern" er auch viele in Musik gesetzt hatte, besang ihn nach seinem Tode in einer Ode und widmete ihm eine herrliche Grabschrift. N.

Prati (nicht Peretti oder Pretti, wie ihn Andere wohl nennen), Alessio, beliebter dramatischer Componist des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Ferrara 1746. Aus seiner Jugendgeschichte ist nie etwas Näheres bekannt geworden. 1767 kam er nach Paris. Während eines mehrjährigen Aufenthalts daselbst gab er Unterricht und schrieb mehrere Sonaten für Clavier oder Harfe mit Violinbegleitung, wovon ungefähr ein Dutzend gedruckt wurde; ferner ein Flötenconcert; ein Fagottconcert mit kleiner Orchesterbegleitung; Duette für 2 Harfen, und endlich auch für das große Theater die vortreffliche „Ecole de la Jeunesse", womit er seine Carriere als Opern-Componist auf eine glänzende Weise eröffnete. Mehrere Piecen aus dieser Oper wurden im Clavierauszuge gedruckt und verbreiteten sich weit. Um 1774 reiste er von Paris aus durch Deutschland direct nach Petersburg. Er war dahin berufen worden. Seine Compositionen fanden daselbst nicht weniger Beifall als in Paris. Besonders war es jene seine „Ecole de la Jeunesse", die ihn zum Liebling des Petersburger Publikums machte. Die Oper ward auch auf deutschen Theatern und mit gleichem Erfolge gegeben. In Petersburg fing er auch schon die Oper „Ifigenia in Aulide" an, die nachgehends in Italien so großes Aufsehn erregte. Von Petersburg gegen 1780 wieder nach Paris zurückgekehrt, brachte er blos die „Ecole" noch einmal zur Aufführung, arrangirte einige Piecen daraus für die Harfe, und wandte sich dann in sein Vaterland. Kaum angekommen erhielt er einen Ruf als Königlich Sardinischer Capellmeister nach Turin. Ende des Jahrs 1782 gab er aber die Stelle wieder auf und ging nach Florenz, um in Ruhe seine „Ifigenia" zu vollenden. In Petersburg und Turin hatte er inzwischen einige leichtere dramatische Arbeiten fertig gebracht; aber so wie er selbst keinen großen Werth darauf gelegt haben muß, hat man auch schon die bloßen Namen derselben ganz vergessen. 1784 endlich kam die „Ifigenia" in Florenz zur Aufführung. Alles war entzückt von der Musik; die italienischen Journalisten posaunten ihr Lob in alle Welt; aber der Herzog kaufte gleich nach der ersten Aufführung die ganze Partitur als sein alleiniges Eigenthum, um einen theuren Preis, an sich, und so hat die ganze übrige Welt von dieser Oper fast Nichts gehört und erfahren. Kurz darnach erhielt er einen Ruf nach München. Ehe er dahin abreiste, schrieb er für das Theater zu Florenz noch die serieuse Oper (eigentlich nur ein großes Melodram mit eingelegten Gesängen) „La Semiramide ossia la Vendetta di Nino". Sie ward 1785 zum ersten Male aufgeführt, und nachher 1792 auch zu Wien. Noch in demselben Jahre (1785) trat er in München mit „Armida abandonata" auf. Auch diese Oper erhielt den allgemeinsten Beifall, und verschaffte ihm den Titel eines Churfürstl. Pfalzbaierischen Hofcapellmeisters. Mehrere Anträge von Seiten des Churfürsten, in München zu bleiben, lehnte er ab. Im Jahre 1786 war er schon wieder in Italien, und jetzt zwar in Neapel, von wo ihm der Auftrag zur Composition der „Olimpia" geworden war. Tag und Nacht arbeitete er an dem Werke, und nach einem Paar

Monaten schon ging die Oper in Scene. Er hatte bedeutende Vorgänger in der Composition dieses Textes gehabt; gleichwohl machte seine Musik außerordentliches Glück, so daß er alsbald nach Venedig eingeladen ward, um „Demofoonte" zu componiren. Auch dieses Werk, das 1787 zum ersten Male aufgeführt ward, erfreuete sich eines glänzenden Erfolgs, und P's Ruf hatte einen dauernden Charakter gewonnen. Indeß sollte er die schönsten Früchte seines herrlichen Talents nicht mehr genießen. Gleich nachdem er sich kaum ein Feld geschaffen hatte, sie zur Reife zu ziehen; als er sich eben durch mehrere mit unendlich viel Fleiß und Sorgfalt verfaßte Opern zu einem Componisten von Ruf und wirksamer Geltung herangearbeitet hatte, rief ihn auch der unerbittliche Tod von dieser Welt ab. Er starb am 2ten Februar 1788 zu Ferrara, wohin er von Venedig aus gereist war, um seine Verwandten zu besuchen. Wenn Gerber vermuthet, daß dieser Componist Prati auch der Sänger dieses Namens gewesen sey, welcher sich 1763 schon in Diensten des Herzogs von Würtemberg zu Stuttgart befand, so ist wohl unwahrscheinlich, daß ein junger Mann von 17 Jahren ohne weiteren Ruf selbstständig als Künstler sein Vaterland verlassen habe; allein mit Bestimmtheit widersprechen können wir der Angabe dennoch nicht, da — wie schon vorhin erwähnt wurde — aus der Jugendzeit des Componisten A. Prati gar nichts Genaues bekannt ist, wie denn überhaupt, besonders durch die Verwirrung der Namen Peretti u. Pretti, seine ganze Geschichte bald so bald anders, und meist so bunt durcheinander erzählt wird, daß nur mit Mühe die einzelnen wahren Begebenheiten und Facta daraus hervorgesucht werden können. Wir hoffen, daß es uns in Obigem gelungen ist.

Prato, s. Josquin des Pres.

Praun, Sigismund Otto Freiher von, ausgezeichneter, aber leider viel zu früh verstorbener Virtuos auf der Violine, wurde am 1sten Junius 1811 zu Tyrnau in Ungarn geboren, wo sein Vater Kaiserl. Rittmeister war, und zeichnete sich schon in zartester Jugend durch so seltene Naturgaben aus, daß er nicht nur für ein musikalisches, sondern für ein universelles Wunderkind galt. Noch nicht vier Jahre alt soll er nämlich bereits in allen Classen der Sprachwissenschaften, der Rechenkunst, Naturgeschichte, Religionslehre, Geographie, Malerei, Zeichnenkunst u. s. w. erster Prämiant gewesen seyn. Im Mai 1815 ließ er sich bereits im Burgtheater zu Wien mit einem Trio von Pleyel auf der Violine hören, welcher sehr gewagte Schritt indeß daselbst laut mißbilligt wurde, weil dem jungen Virtuosen offenbar noch die dazu erforderlichen physischen Kräfte mangelten, und wo dies der Fall ist, helfen auch alle eingelernten Künste nicht fort. Das arme Kind scheuete sich gleich Anfangs vor der großen Versammlung, weinte bitterlich u. griff endlich so unbarmherzig falsch, daß seine beiden Unglücksgefährten, die ihm accompagniren sollten, beinahe die ganze chromatische und enharmonische Tonleiter durchliefen, um sich mit ihm halbwegs zu vereinen. Der Lehrer schlug den Tact mit Händen und Füßen, ermunterte und schimpfte, und doch war Alles vergebliche Mühe. Die Anwesenden äußerten laut ihren Unwillen gegen diejenigen, welche der Probe beigewohnt und den Erfolg nicht besser berechnet hatten. Noch vor dem Ende des ersten Satzes fiel der Vorhang und mit ihm auch sonder Zweifel dem armen kleinen Geängstigten ein gewaltiger Stein vom Herzen. Damit war denn das Lied am Ende. Etwas über ein Jahr später, am 28sten September 1816, spielte er in Presburg die erste Violinstimme eines Quartetts von P. Rode, in Es-Dur, und berechtigte durch seinen festen Bogenstrich und eine für sein zartes Alter ungewöhnliche Tactfestigkeit zu schönen Erwartungen. Im folgenden Jahre 1817 wurde er

in Wien der Unterweisung des berühmten Mayseder übergeben und lediglich diesem würdigen Lehrer verdankte der junge Baron Praun seine seitdem erlangte und bewunderte Virtuosität. Bereits im Herbst 1820 gab derselbe zwei musikalische Academien in Mailand, und ärndtete sehr vielen Beifall ein. In Rom erhielt er im Jahre 1821 von Sr. Heiligkeit dem Pabst sogar den Orden vom goldenen Sporn, so wie später die Kaiserl. Oesterreichische Verdienstmedaille, und wurde auch zum Mitgliede verschiedener filharmonischen Akademien ernannt. Während seines Aufenthalts in Italien bis zu Ende des Jahrs 1824 erhöhete sich daselbst sein Ruf ungemein und ertönte bereits bis nach Deutschland. Auf der Insel Malta erregte er in letztgedachtem Jahre durch sein Spiel so allgemeinen Enthusiasmus, daß sich im letzten seiner beiden Concerte, mittelst eines geschickt angebrachten Mechanismus, ein Lorbeerkranz auf sein Haupt herabsenkte und eine gedruckte Ode des Dichters Cesare Vassallo auf ihn im Theater ausgestreut wurde. Minder günstig wurde er indeß im Frühlinge 1825 in Paris aufgenommen, wo die frühgereiften Genie's keineswegs mehr zu den Seltenheiten gehörten. Zu Ende des Jahrs 1828 kehrte er, 17 Jahre alt, nachdem er sich 10 Jahre in Italien, Frankreich und Holland aufgehalten hatte, wieder nach Deutschland zurück und ließ sich zuerst in Stuttgart bei Hofe hören, wo man ihn aber noch keineswegs als das non plus ultra unter den Violinspielern anerkennen wollte, wofür er hin und wieder ausgegeben worden war. Am 26sten März 1829, und später noch zwei Mal ließ er sich mit großem Beifalle in Leipzig hören, was auch schon früher in München der Fall gewesen war, und reiste darauf nach Berlin, wo er sich mit Paganini messen zu wollen schien. Wenigstens verkündete dies sein Begleiter an öffentlichen Orten, und der im Opernhause gleich hoch gestellte Preis des Eintritts zum Concerte des Barons von Praun bestätigte die eigene Gleichschätzung der Höhe seines Virtuosen-Ranges mit Paganini. Das Opernhaus blieb indeß leer, aber der junge Virtuos erhielt von den Anwesenden den ihm gebührenden Beifalle und der Vergleich mit Paganini hörte alsobald auf. Im November 1829 entschloß er sich zu einer Kunstreise nach St. Petersburg und Moskau, wurde aber auf derselben in Krakau von einer Lungenentzündung und hinzugetretenen Brustwassersucht überrascht und verschied in Folge dieser Uebel am 5ten Januar 1830, noch nicht 19 Jahre alt. Im Herzen seiner vielen Freunde und Verehrer wird sein Andenken fortleben, nie erlöschen, denn er war nicht nur einer der hoffnungsvollsten Kunstjünger, sondern auch von dem edelsten Gemüthe beseelt. Hier sey seinem Andenken noch eine kurze Charakteristik seiner Virtuosität geweiht. Sein reiner, sehr voller und gesangähnlicher Ton, sein besonders langer Bogenstrich, nicht eben ungewöhnliche, doch angemessene Fertigkeit; große Sicherheit in Besiegung sehr bedeutender Schwierigkeiten; sein oft kühner und meistens höchst sicherer Einsatz in den ungewöhnlichsten Lagen; die große Präcision im Vortrage kurzer Noten; sein glänzendes staccato; die Reinheit und Nettigkeit der Doppelgriffe, Octavengänge ꝛc.; die schönen Flageolet-Töne und sein schöner Anstand beim Spielen waren für einen jungen Mann von 19 Jahren wirklich außerordentlich. Uebrigens schien sich sein Spiel weniger der französischen als der ältern deutschen Violinschule anzuschließen. Das wahrhaft reizende, stets reine Hinaufschnellen in die Octave und andere Verzierungen würden, seltener in seinem Spiele angebracht, sicher weit mehr und schöner gewirkt haben, aber das Ineinanderschleifen der Doppelgriffe, welches er zuweilen beliebte, konnte keinem gebildeten Ohre zusagen. Seinem Vortrage war nur noch Jener eigenthümliche

Geist, jenes Gemüthliche zu wünschen, das unwiderstehlich zum Herzen dringt. v. Wzrd.

Praupner, Joseph, zuweilen findet man ihn auch Prautner und Prauxner geschrieben, aber irrig. Er war ein vortrefflicher Violinist und Director. Sein Geburtsjahr können wir nicht angeben. Den meisten Einfluß auf seine künstlerische Bildung mochte Werner haben, wenn auch weniger durch Unterricht, so doch durch lebendiges Beispiel. Eine lange Reihe von Jahren lebte er zu Prag, als Chorregent bei den Kreuzherren und im Tein, und auch längere Zeit als Director des Theater-Orchesters. Er starb 1810. In seinen Kirchen in Prag hörte man unter seiner Leitung immer die beste Musik, und in Folge seiner vortrefflichen Einrichtungen hatte dies Verhältniß selbst noch lange nach seinem Tode statt. Vor seiner Anstellung als Chorregent war er mehrere Jahre Organist u. Violinist im Orchester. Man rühmte ihn damals als einen ganzen Meister auf seinem Instrumente; nachgehends jedoch gab er das Solospiel auf. Als Componist zeichnete er sich vornehmlich durch mehrere Messen aus. Instrumentalsachen hat er unsers Wissens wenige oder gar keine geschrieben. Das Melodram „Circe" schrieb er bereits 1791 für das Prager Theater. Die ihn aus näherem Umgange kannten, rühmen auf's eifrigste auch seinen Charakter: er soll einer der redlichsten und in der Erfüllung seiner Pflicht gewissenhaftesten und ausdauerndsten Männer gewesen seyn, voll reiner Seelengüte.

Prautner, Violinist, s. den vorhergehenden Artikel.

Praxis, (Adject. Praktisch), in der allgemeinen Bedeutung der Gegensatz von Theorie, wie das Handeln, wovon das Wort auch herkommt (von dem gr. πρασσειν oder πραττειν — thun, handeln), von dem Erkennen. Der Gegensatz ist aber nicht ein solcher, daß er ausschließlich zu betrachten wäre, denn Praxis ist, und namentlich in Beziehung auf Musik, die im Leben selbst stattfindende Ausübung der Kunst, diese Anwendung selbst aber ist auch eine Kunst, denn nicht Jeder vermag, was er weiß und kann, auch aufs Leben anzuwenden. Immer gehört eine geringere oder größere Geschicklichkeit hiezu. Daher ist denn auch der Satz, daß die Praxis vor der Theorie dagewesen, zwar mehr im Allgemeinen, aber nicht im strengsten Sinne, immer nur relativ zu verstehen, denn es giebt im Grunde keine Praxis ohne Theorie, da der Praktiker von dem, was er treibt, immer Etwas wissen muß, wäre es auch noch so Wenig, also immer ein wenn auch noch so beschränkter Theoretiker seyn muß. Doch nennt man diese Art von Kenntnissen, um jenen Gegensatz zwischen Praxis und Theorie zu behaupten, auch eine praktische, weil sie eben das Handeln selbst u. nicht blos die Ursache davon zum Gegenstand hat, und nirgends geschieht dies mit mehr Bestimmtheit und entschiedenerer Abgränzung als in der Musik, wo überhaupt der Unterschied zwischen Theorie und Praxis, bis auf einige Punkte hin, sich am deutlichsten herausstellt. Praktischer Musiker ist Jeder, der auf irgend eine Weise zur Ausübung und Ausführung der Musik beiträgt, kurz der Musik macht, er sey Instrumentalist oder Sänger. Auch der Director und Leiter einer musikalischen Aufführung gehört hiezu, und Jeder, der auf irgend eine Weise zur Ausübung der Musik im Leben, und zwar nach den Gesetzen, welche die Theorie feststellt, beiträgt. Der Componist will gemeiniglich nicht dazu gerechnet seyn, allein von dem gewöhnlichen Praktiker, d. h. Spieler und Sänger, unterscheidet er sich dennoch nur dadurch, daß er die meiste Kenntniß von dem hat, was er thut, also mehr als jeder andere Praktiker zugleich Theoretiker ist oder wenigstens seyn soll, denn bloße praktische Kenntnisse, wie

man jene Wissenschaft von der Art der Ausübung der Musik im Leben gewöhnlich nennt, reichen für seinen Zweck nicht aus. Und so ist denn auf dem hauptsächlichsten musikalischen Gebiete also gerade keine Praxis ohne Theorie, wenn auch eine Theorie ohne Praxis. Das hat zu mancherlei Streitigkeiten Anlaß gegeben. Im Göthe-Kant'schen Sinne wollen die Componisten, sobald man sie zu den praktischen Musikern zählt, gern spottend und verächtlich auf die bloße Theorie herabschauen. Allerdings wirkt nur die praktische Musik, denn nur diese eine Musik ist im Grunde Musik; allein in eben jener Absolutheit der Verbindung des praktischen und theoretischen Elements liegt eben der Beweis für die gänzliche Unstatthaftigkeit solchen Rangstreits, oder der Componist stellt sich in dem Falle dann selbst als einen bloßen praktikirenden Empiriker. Wie alle Theorie darauf abzweckt, in einer Hinsicht angewandt und ausgeübt zu werden, und in dieser Ausübungs-Fähigkeit gerade die Probe ihrer Haltigkeit besteht, so erhebt umgekehrt der praktische Musiker sich erst dann auf die höchste Stufe seines Standes, wenn er sich dessen, was er thut, vollkommen bewußt ist, die genügendste Rechenschaft davon ablegen kann, wenn also seine Theorie vollkommen klar, er ein guter Theoretiker zugleich ist. Dieser Satz gilt von jeder Classe der praktischen Musiker oder der Ausüber der Musik. Nun muß übrigens, wie bei jeder Anwendung einer Theorie, auch der praktische Musiker, und besonders der Componist, bei seiner Anwendung der allgemeinen musikalischen Theorie auf manches Besondere und Einzelne Rücksicht nehmen, wodurch die Theorie, die immer nur aufs Allgemeine geht, näher bestimmt oder modificirt wird, wie z. B. auf die Eigenthümlichkeit der Instrumente, auf die Art der Besetzung, den Ort der Aufführung u. s. w., woran der Theoretiker, wenn er unter Anderem das Verhältniß der Töne und Accorde, ihren Charakter u. dergl. bestimmt, nicht denkt und auch nicht zu denken hat, u. dieses eben ist der Umstand, den vorzüglich der Componist, und auch mit scheinbarem Rechte, als Grund geltend macht, wenn er aus der Reihe der praktischen Musiker herauszutreten gemeint ist; allein in jener Rücksichtnahme ist eben das enthalten, was man praktische Kenntnisse nennt oder die praktische Theorie, auch Praxis in der Theorie, denn es kommt hier das Wissen in Betracht, welches in einer Beziehung zum Handeln im Leben selbst steht. Die Composition ist der Complex von Praxis und Theorie. An jene eigentliche Tondichtung darf indeß dabei noch nicht gedacht werden. Unter den praktischen Musikern nun aber selbst, und damit natürlich auch in der Praxis der Musik überhaupt, könnte man allenfalls eine geordnete Classification anstellen; doch findet diese ihren passenderen Ort wohl in deren speciellen Artikeln selbst, als Virtuos, Tonsetzer, Tondichtung u. s. w., welche also in Betreff des Weiteren noch nachgelesen werden mögen. Dr. Sch.

Prazak, Wenzel, ein berühmter Organist und Componist des vorigen Jahrhunderts, in Böhmen unweit der Stadt Nimburg geboren und dort in der Gegend auch um 1750 gestorben. Nähere Nachrichten hat man nicht mehr über ihn. Er war Mitglied des Predigerordens, u. hatte sich besonders durch fleißiges Studiren italienischer Partituren gebildet. Von dem, was er selbst in Musik gesetzt hat, ist Nichts bis auf unsere Zeit gekommen.

Precipitando, auch precipitamente und precipitosamente (ital. ausgespr. pretschipitando u. s. w.), wörtlich: schnell, über Hals und Kopf, gewaltsam treibend; in der Musik dasselbe was accelerando, nur daß es wohl einen noch höheren Grad von Eile andeutet. a.

Predieri, Luca Antonio, aus Bologna gebürtig, blühete in der

Epoche Scarlatti, d. i. zu Ende des 17= und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts, als Sänger an mehreren italienischen Höfen und zugleich als dramatischer Componist. In der berühmten Bologneser Schule erzogen, gehörte er zu denen, welche die damalige gewaltige Revolution im musikalischen Geschmacke vollenden halfen u. in sofern siegreich durchführten, als sie durch ein unerschütterliches Festhalten an dem wirklich guten Alten das Neue, dem sie mit Liebe zwar, aber nur mit Vorsicht und verständiger Modification sich hingaben, vor zu nachtheiligen Verirrungen bewahrten. In der Zeit von ungefähr 1686 bis 1700 müssen mehrere in diesem Sinne und in solcher Tendenz von ihm geschriebene Opern zur Aufführung gekommen seyn; allein sie sind gänzlich verloren gegangen. Das älteste seiner dramatischen Werke, von welchem man noch Kunde hat, ist die Oper „Griselda", welche er 1711 zu Bologna aufs Theater brachte. 1715 lebte er in Rom und schrieb die Oper „Astarto" und für Venedig „Lucio Papirio"; 1719 zu Florenz „il Trionfo di Solimanno" und „Merope". Nun scheint er den Gesang ganz aufgegeben und sich ausschließlich der Composition gewidmet zu haben; doch kennt man auch aus dieser späteren Zeit sehr wenige Werke mehr von ihm, und zwar aus großen Zwischenräumen. 1731 erschien zu Venedig „Scipione il grande", 1736 ebendaselbst „Zoe". Dann ward er nach Wien in Kaiserl. Dienste berufen. Hier schrieb er 1738 „il Sacrifizio d'Abramo", und 1740 die von Metastasio gedichtete Oper „Isacco figura del Redentore". Was er in den Zwischenzeiten vielleicht vollendet hat, ist verloren gegangen oder wenigstens für unsere Zeit unbekannt geblieben. Kaiser Carl VI. fand so viele Freude an P's Musik, daß er ihn stets mit einer seltenen Gnade behandelte. Oft ließ er ihn zu sich in sein Cabinet rufen, um sich nur mit ihm zu unterhalten. Aus seinen Werken leuchtete eine reiche und kühne Fantasie und eine seltene Kraft im Ausdrucke. Um ihrer Einfachheit willen mußte sie bald von den Repertoiren weichen und farbenreicheren Tongemälden Platz machen; allein jene schöne Einfachheit eben war es, welche in der Annehmlichkeit der ganzen Setzweise den Ausschweifungen, welchen sich der musikalische Dilettantismus und junge Talente hingaben, einen Damm setzte, bis die Gemüther wieder ruhig, der Verstand gereifter und alle Tendenzen der Kunst gewissermaßen entschiedener und bestimmter geworden waren. Von Wien muß er sich kurz nach 1740 wieder in sein Vaterland begeben haben, denn hier starb er, nicht in Wien, und die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat er schwerlich noch erreicht. 45.

Preindl, Joseph, s. Breindl; die richtige Schreibart ist übrigens Preindl, weshalb jener Artikel eigentlich hier stehen sollte.

Preisaufgaben. Nur einer Treibhauspflanze gleich können wir das musikalische Talent erachten, das durch Preisaufgaben für irgend eine Leistung in unserer Kunst vielleicht geweckt wurde; eben so zart u. empfindlich als jene, und selten noch von nur eben so viel Feinheit und Reinheit der inneren Bestandtheile. Natürlich denken wir hiebei nicht an die Wettkämpfe der alten Griechen und Römer in ihren öffentlichen Spielen um einen Preis, auch nicht an die mancherlei Bestrebungen der späteren Jahrhunderte, wie z. B. der Barden und Meister= und Minnesänger, etwas Vollendetes in irgend einem Theile der Kunst hervorzubringen. Dabei hatte ein allgemeines Wirken der vorhandenen Kräfte statt, und die Entscheidung hing in der That nicht ab von der momentanen Laune weniger Richter. Es galt dabei die Förderung der Kunst im Großen und Ganzen, weniger das Theilhaftigwerden eines silbernen oder goldenen Schatzes, der, wo er ertheilt wurde,

nur eine öffentliche Auszeichnung, der höchsten Thatkraft, nicht der Lohn der Arbeit und des Gelingens seyn sollte. Um einen Kranz von Lorbeeren oder Eichen, bei dem die Zeichen des Entblüthens und Entblätterns schon merklich hervortraten, warfen damals mehr große Geister in einem Werke ihre Kräfte in die Schaale, als jetzt in die Schranken treten um doppelt so viel Pistolen als dort Blätter. Wir verkennen die Absicht unsrer Zeit nicht, in der so wenig Großes von selbst geschieht, durch Preise die Kunst zu fördern und aus der Masse von Gewöhnlichem u. Oberflächlichem, womit die musikalische Literatur und Kunst jetzt die Welt umschwirrt, das versteckt Gediegene zur allgemeinen Nachahmung dann herauszufordern; allein überzeugen können wir uns dennoch nie, daß auf den Entwickelungsgang der artistischen Cultur im Ganzen und Großen dadurch irgend ein Einfluß ausgeübt würde, der wirklich jene Förderung im Gefolge hätte. Die Absicht ist gut, aber das Mittel ist ohne nachhaltige Kraft. Was man auch dagegen anführt: herrlich klingt's in der Theorie, aber niemals noch hat es sich in der Praxis bewährt. Nur in steter wechselseitiger Verbindung mit der allgemeinen Geschichte, unabhängig von allen äußeren Erregungsmitteln, sey es denn ein totales Aufrühren aller belebenden Elemente, kann auf die artistische Cultur eingewirkt werden, wenn diese nämlich ein wahrhaft nationales und ursprüngliches Eigenthum werden soll. Preisaufgaben helfen höchstens den Kräften des Einzelnen auf, indem sie seinem durch die Vereinzelung hülflosen Talente die Veranlassung bieten, sich der öffentlichen Anerkennung, die ihm zu seiner weitergreifenden Wirksamkeit nothwendig ist, durch eine empfangene Auszeichnung zu vergewissern. Selbst aber auch in dieser Beziehung sind sie der Wissenschaft von jeher dienlicher gewesen als der Kunst. Ganz richtig bemerkt schon Freiherr von Miltitz in dem Betracht, aus Veranlassung der bekannten und vielbesprochenen Wiener Sinfonie-Preisaufgabe, daß das Publikum immer nur den einen Künstler kennen lerne, der den Preis erhält und dessen Werk gedruckt wird, zum Druck guter Sinfonien bedürfe es aber keiner Preisaufgabe, und daß, obschon der Capellmeister Lachner jenen Wiener Preis erhalten habe, nun das Publikum doch noch nicht glaube, daß die von demselben zu dem Zwecke componirte Sinfonie die beste unter allen neuerer Zeit sey. Der Grund davon hat wohl eine doppelte Seite. In der Kunst können Preisaufgaben auch in ihrer näheren oder beschränkten Erzielung nicht so wohlthätig wirken als in der Wissenschaft (selbst dem wissenschaftlichen Theile der Kunst), weil hier an die Erreichung des Zweckes eine Absichtlichkeit und Bedingtheit geknüpft ist; denn den schaffenden Genius beengt jedes Motiv seiner Leistung, das nicht aus ihm selbst entspringt; jedwedes Kunstwerk, wenn es vollendet seyn soll, verlangt eine hehre Begeisterung des Künstlers, von dieser aber erfüllt fragt er dann auch nicht nach einem die Freiheit beengenden Zweck, sondern bildet sorglos nach, was das innere Auge erschaut. Dann ist ferner auch der Künstler, der einen Preis gewann, nicht so sehr der allgemeinen öffentlichen Anerkennung gewiß als der wissenschaftlich Gekrönte, weil das Urtheil über den Werth eines Kunstwerks, und namentlich eines musikalischen, ganz und gar von der Bedingung der subjectiven Anschauung, von dem Eindrucke, den es auf den Hörer oder Schauer macht, abhängt, und dieser ist bekanntlich wieder so sehr durch den Grad der Empfänglichkeit und Anschauungsfähigkeit bedingt, daß der Einzelne nur für den Einzelnen, niemals für das gesammte Publikum zu entscheiden im Stande ist. Wir wollen hier wiederum die dahin bezüglichen Ansichten des Frhrn. von Miltitz und zwar aus dem Grunde anführen, weil sie bis auf ein Jota hin ganz die unsrigen repräsentiren, und zudem sich noch an ein lebendiges Beispiel halten. „Es

wäre auch noch die Frage, sagt er in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung 1836 pag. 580 von jener Lachner'schen Preis-Sinfonie, ob, wenn der musikal. Areopag in Berlin, München, Cassel oder an irgend einem anderen Orte seinen Sitz gehabt, gerade diese Sinfonie den Preis bekommen hätte". In der That hat man Beispiele, daß Musikwerke an einem Orte sehr und an einem andern gar nicht gefallen. Wir brauchen wohl nicht erst an manche Opern zu erinnern, und erlebte doch die Lachnersche Preissinfonie selbst ein solches Schicksal. Nirgends in der Welt hat sie bei ihrer Aufführung einen solchen und zumal allgemeinen Beifall erregt, als man von einer unter so großer Concurrenz gekrönten Preissinfonie wohl hätte erwarten dürfen, ja selbst nicht einmal in Wien im Concert spirituel, und schwerlich hat Lachner durch sie die Meinung der musikalischen Welt für sich gewonnen, als sey er nun der Beethoven oder Haydn unserer Zeit. Vom meisten Werthe sind unzweifelhaft die Preisaufgaben, welche von Academien und öffentlichen Anstalten ausgehen, wie z. B. den Conservatorien in Paris, Wien u. s. w., der Academie der Künste und Wissenschaften zu Berlin, dem holländischen Musikvereine, weil solche sich mehr an das in seiner Entwickelung begriffene und in seinem Aufblühen nur der sorglichen Pflege und aufmunternden Aufforderung bedürfende Talent richten, und demselben zumal nicht selten dabei noch Fingerzeige in dem neu zu betretenden Gebiete zu geben vermögen. Und deshalb können wir uns auch der bedauernden Bemerkung hier nicht enthalten, daß gegenüber von allen anderen Künsten die Musik und Poesie in dieser Beziehung, von Seiten des Staats bis jetzt fast noch mehr als blos stiefmütterlich behandelt worden sind. Nehmen wir die Königl. Preußische Academie in Berlin wegen ihrer Vorgänge in den letzten Jahren aus, so haben ziemlich alle übrigen deutschen Kunstacademien in streng geregelter Organisation nur die Ausbildung der Malerei und Sculptur zu ihrem Ziele, auf welche sie auch durch verfassungsmäßige Preisaufgaben wirken. Ueberall steht das musikalische Talent verwaist da, ohne Stütze und solche von Außen auch aufmunternde Theilnahme. Und wahrlich die musikalische Kunst an sich selbst hat diese Zurücksetzung nicht verdient, die um so auffallender seyn muß, als keine Kunst so sehr den Menschen selbst angeht, seyn ganzes Seyn umfaßt und mit einer solchen Allgemeinheit von ihm erfaßt wird als die Musik, und dann in einer Zeit, wo das musikalische Talent weit productiver und gegenstandsreicher ist als alle Pinsel und Meißel. Fast sollte man glauben, es sey ein Gesetz, daß nur in Deutschland die Musik alle Geltung als öffentliche Kunsterscheinung entbehre, während sie rund um ihm herum, im Norden und in dem Süden, nach Osten und Westen (besonders in Schweden, Ungarn, Italien, Frankreich und Holland) eine solche Geltung bewahrt. In allen diesen Ländern sind öffentliche Academien, vom Staate unterstützt, zu ihrem Schutze bestrebt; wo u. wie kann man von Deutschland, diesem Lande der Harmonie, ein Gleiches sagen? — Auch selbst Preußens Unternehmungen waren nur erst kleine Anfänge, und was sonst der Art geschehen ist, ging lediglich von Privaten und Privatinstituten aus. Wollen wir zur Entschuldigung den oben schon ausgesprochenen Satz hier im Allgemeinen wieder geltend machen, daß das Urtheil über musikalische wie über poetische Leistungen auch weit leichter Täuschungen unterliegt, auch bei dem competentesten Richtertribunal, als das über Erzeugnisse — wir möchten sagen jeder andern Kunst, denn diese führen meistentheils ihre Leistungen unmittelbar vor das Auge des Beschauers und sind darauf angewiesen, Alles, was sie gelten wollen, an und um sich herauszustellen; bei dem musikalischen Kunstwerke aber kommt es umgekehrt darauf an, daß der Beurtheiler sich ge-

stimmt und angeregt fühlt, in die inneren Zusammenhänge und die ganze poetische Natur desselben einzudringen. Und daher kommt es denn auch, daß unter übrigens ganz gleichen Verhältnissen ein Gemälde z. B. oder die todte und nur in der Ruhe noch einiges Leben athmende Statue weit eher den Preis davon trägt als die schönste Sinfonie, dieses höchste Gebilde der reinen Musik. Dr. Sch.

Prell, Johann Nicolaus, geboren zu Hamburg 1780, eines Maurers Sohn und Schüler von Bernhard Romberg, war schon im 20jährigen Alter (1800) bei dem Theaterorchester seiner Vaterstadt als erster Violoncellist angestellt, und wurde den vorzüglicheren Virtuosen auf diesem Instrumente beigezählt. Er lebt noch in Hamburg, aber als Virtuose nicht mehr öffentlich auftretend, höchstens in Privatgesellschaften und im Kreise guter Freunde. 81.

Prelleur, Pierre, von Geburt ein Franzose, lebte aber zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu London und begann dort auch erst seine künstlerische Laufbahn. Anfangs nämlich war er als Schreibmeister bei dem Spitalfields daselbst angestellt; vortrefflicher Virtuos aber auf dem Claviere gab er diese Stelle später auf und widmete sich ausschließlich der Kunst. 1728 ward er Organist an der Albanikirche zu London, u. kurz darauf auch unter die Mitglieder des Orchesters am Theater in Goodmannsfields aufgenommen. Für dieses componirte er nun viele Ballette und Entreacts, die lange Zeit hindurch mit immer gleichem Beifalle gehört wurden. 1730 schrieb er eine „Anweisung zum Singen", und das Jahr darauf erschien von ihm auch ein „Unterricht zur Erlernung der meisten Instrumente", dem er dann noch die kurze Geschichte der Musik als Auszug aus Bontempi's größerem Werke zufügte. Das Ganze hatte den Titel „The-Modern-Music-Master". P. starb zu London um 1736.

Prelude, franz. für Präludium (s. d.).

Pres, Josquin des, s. Josquin.

Prescimonius, Nicolaus Josephus, geboren zu Francavilla in Sicilien am 23sten Juli 1669, war von seinem Großonkel, Francesco Catalano, in der Musik unterrichtet worden, u. hatte dabei im Jesuiter-Collegium zu Messina die Humaniora studirt. Hierauf ward er 1687 zu Catania Doctor der Rechte und practicirte dann als Advocat zu Palermo, trieb nebenbei aber auch, und zwar mit vielem Fleiße und Glücke, Musik. Er hat Vieles componirt; darunter allein 14 Oratorien, zu welchen er zugleich auch den Text verfertigt hatte, und die gedruckt worden sind, theils zu Palermo, theils zu Rom und theils zu Messina. Wir wollen nur kurz ihre Namen anführen: „La Gara de' Fiumi", „La Nascita di Sansone annunziata dall' Angelo", „L'onnipotenza glorificata da tre fanciulli nella fornace di Babilonia", „Il Trionfo degli Dei fu l'Olimpo", „Gli angeli Salmisti per la concezione di Maria", „Il Fuoco Panegirista del creatore nella fornace di Babilonia", „La Notte felice", „La Crisi Vitale del mondo languente nel sudor di sangue del redentore in Getsemani", „I miracoli della Providenza espressi nelle Spighe Eucharistiche e delineati dalla Sacra Storia in Ruth Mohabite", „Il Tripudio delle Ninfe nella piaggia di Mare dolce", „il Giudizio di Salomone nella contesa delle due Madri", „La figlia unigenita di Gefte sacrificata a Dio dal Padre in voto della vittoria ottenuta contro gli amoniti", „Le virtu in Gara", „Il Latte di Jaele figura dell' Eucharistia sacrosanta e dell' immaculata Purita di Maria vergine". Mongitor führt nun aber in seiner Sicilianischen Bibliothek noch mehrere an und spricht auch von anderen Werken, welche P. in Musik setzte. Alt scheint dieser nicht geworden zu seyn, da das letzte

jener (natürlich nach unserem jetzigen Maaßstabe kleinen) Oratorien 1706 erschien, und alle Nachrichten nach der Zeit über ihn fehlen.

Preßburger Kirchen-Musikverein, s. Musikvereine.

Pressiren, eilen, s. Accelerando. Das ital. precipitando bedeutet dasselbe.

Prestel, ohne Zweifel einer der vorzüglichsten Harfenvirtuosen unserer Zeit, wegen seiner Zurückgezogenheit aber und seines höchst bescheidenen Charakters fast gar nicht gekannt. Auch wir konnten zu keiner weiteren Kenntniß über ihn gelangen, als daß er zu Frankfurt lebt, und hie und da nur auf kleinen Ausflügen Beweise seiner großen Kunst auf seinem Instrumente ablegt, die nicht etwa blos in einer glänzenden technischen Fertigkeit, sondern und vornehmlich auch in einem überaus seelenvollen Vortrage besteht. In Deutschland möchte derzeit schwerlich ein Virtuos leben, der ihm auf der Pedalharfe gleich kommt, selbst die Gattin des Berliner Musikdirectors Möser nicht ausgenommen.

Prestissimo, s. Presto.

Presto (ital.) — geschwind, rasch, schnell; bezeichnet in der Musik die geschwindeste Art von Bewegung (s. Tempo), jedoch in dem Maaße, daß noch zwei Steigerungen statt finden können, deren erste durch presto assai (rasch genug, mehr rasch), die zweite durch den Superlativ prestissimo angedeutet wird. Besonders in reinen Instrumentalstücken erfordert das Presto eine äußerst flüchtige und leichte, jedoch dabei auch sehr runde Abfertigung der Töne. In Vocalmusiken, und besonders in der Oper, tritt mehr Härte hinzu, weil nämlich der Ausdruck der Leidenschaft hier seinen höchsten Grad erreicht hat; diese Härte aber darf nur in einer schärferen Accentuirung der Töne, nicht in einem vielleicht eckigen oder schneidenden Vortrage bestehen. Der Erste, welcher das Wort presto als technischen Kunstausdruck in seiner Bedeutung gebrauchte, war der Contrapunktist Enno (lebte um 1650). Mit den Ausdrücken Arioso, Allegro und Affettuoso führte er auch dieses Presto ein. a.

Preux, Abbé le, war um 1780 Musikmeister an der heil. Capelle zu Paris. Am 11ten März 1787 ward durch ein Königl. Decret die Musik in dieser Capelle aufgehoben; allein er behielt seinen Gehalt und seinen Titel fortwährend bis an seinen Tod, der in den 90er Jahren erfolgte. Er zeichnete sich als Componist im Kirchenstyle und durch kleinere Gesänge aus. 1785 ward von ihm im Concert spirituel zu Paris ein geistliches Drama aufgeführt, und im Jahre 1787 ein ähnliches mit dem Titel „Oratorio des fureurs de Saul". 17.

Prevost, Hippolyt, Mitglied des Athenäums der Künste zu Paris und Redacteur-Stenographe des Moniteur universel, s. Stenographie.

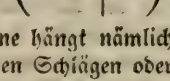
Preysing, Heinrich Balthasar, starb zu Gotha am 6ten October 1802, in einem Alter von nicht vollen 84 Jahren. Lange Zeit war er Mitglied des dortigen Orchesters gewesen, und zwar mit dem Rufe eines der vortrefflichsten damaligen Violoncellisten Deutschlands. In seinen jüngeren Jahren reiste er auch viel als Virtuos, und schrieb sich zu dem Zwecke mehrere Concertsachen für Violoncell; unsers Wissens aber ist von denselben Nichts gedruckt. Seine beiden Söhne, Friedrich und Carl P., sind noch jetzt Mitglieder der Capelle zu Gotha u. achtungswerthe Ripienisten, wenn auch weniger durch eine glänzende Virtuosität sich auszeichnend.

Prima (lat. und ital. Femin. von primo) — die erste, z. B. parthia,

die erste Parthie, erste Stimme; auch wohl lat. Name für den ersten Ton einer Leiter, für Prime (s. d.). — Prima Donna (erstes Weib) nennt man die erste oder vornehmste Sängerin bei einer Oper, welche die ersten oder Hauptrollen singt. — Prima vista — der erste Anblick; daher „ein Tonstück prima vista spielen" so Viel, als dasselbe nach den gegebenen Noten vortragen, ohne dieselben jemals gesehen oder gar durchgespielt (oder gesungen) zu haben. Es gehört dazu eine außerordentliche Fertigkeit im Notenlesen (s. d.). Im Deutschen sagt man für prima vista spielen oder singen, und besonders beim Gesange, „vom Blatt singen" (oder spielen) u. noch gewöhnlicher treffen, man vgl. daher über das Weitere noch dies. Art.

Primavera, Giov. Leonardo, von seiner für damals sehr seltenen Fertigkeit auf der Harfe gemeiniglich nur dell' Arpa genannt, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Neapel und war Dichter und Componist zugleich. 1565 erschienen unter Anderem von ihm 5- und 6stimmige Madrigalen; 1570 3stimmige Neapolitanische Canzonetten (in mehreren Büchern), und 1573 5stimmige Madrigalen. Diese Werke befinden sich sämmtlich noch auf der Bibliothek zu München; viele andere mögen in italienischen Archiven vorhanden seyn.

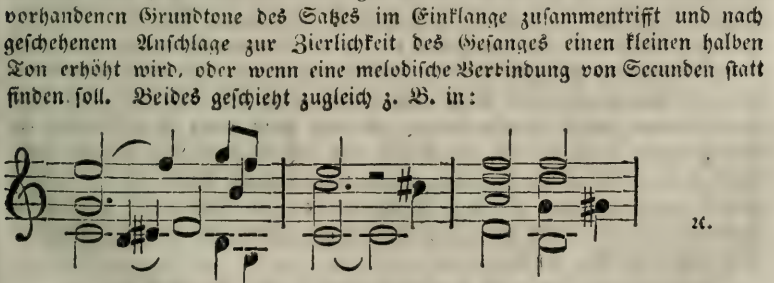
Prime, von dem lat. und ital. prima, der erste Ton einer jeden Leiter, die Tonica; dann als Intervall betrachtet, im Vergleich mit einem anderen Tone so Viel als Einklang. Dieser besteht aus 2 Tönen gleicher Höhe



Die Höhe und Tiefe der Töne hängt nämlich bekannter Weise ab von den geschwinderen oder langsameren Schlägen oder Schwingungen der klingenden Körper, und so müssen nothwendig auch 2 klingende Körper, die den Einklang hervorbringen sollen, in einem bestimmten Zeitraume eine gleiche Anzahl Schwingungen machen; nun steht aber die Geschwindigkeit jener noch mit der Größe des Körpers, der sie verursacht, in Proportion, und so gehören denn ferner zum Einklang oder zur Prime 2 klingende Körper von gleicher Größe, die in einem gewissen Zeitraume eine gleiche Anzahl Schwingungen machen. So entsteht die eigentliche Prime oder reine Prime, nämlich als Intervall betrachtet, dessen Verhältniß man darstellt durch die mathematische Größe 1 : 1. In der Kunstsprache heißt dieses Intervall auch unisonus (Einklang), d. h. im strengsten Sinne des Wortes. Nun vertritt in der Harmonie aber sehr oft auch die Octave die Stelle dieser Prime, oder umgekehrt die Prime die Stelle der Octave; denn wenn z. B. in einem 4stimmigen Satze Dreiklänge oder Sextenaccorde vorkommen, so muß in einer Stimme ein Ton derselben im Einklange oder in der Octave verdoppelt werden. Daher sind denn auch beide, Prime und Octave, in Ansehung ihrer Fortbewegung einerlei Regeln unterworfen, und es können in 2 verschiedenen Stimmen eben so wenig 2 Primen oder Einklänge als 2 Octaven in gerader Bewegung unmittelbar auf einander folgen; und daher kommt denn endlich auch die zweite Bedeutung von dem Worte unisonus in den Stimmen, welche unter seinem und dem Artikel Abbreviatur näher erklärt worden ist. Die Octave kann ja, wie wir aus dem Artikel Intervall wissen, auch überhaupt nur angesehen werden als die Prime in erhöheter Potenz. Wird eine Melodie auf einem zweiten Instrumente in der Octave begleitet, so empfindet das Ohr ziemlich dasselbe, was es empfindet, wenn die Begleitung im Einklange oder in der Prime geschieht. — Man hat darüber gestritten,

ob die Prime unter die Consonanten gerechnet werden darf. Wir haben uns hier weniger darauf einzulassen, als bereits unter den Artikeln Consonanz und Intervall das Nöthige darüber beigebracht worden ist, und dahin lautend zwar, daß sie, die Prime, gerade die vollkommenste Consonanz ist, indem sie gegen den Grundton selbst als Einklang oder in dem Verhältnisse von 1 : 1 consonirt. Die Ursache des Streits hierüber lag wohl einzig in der Verschiedenheit des Begriffs von Intervall, indem Einige dieses erklärten als den Raum zwischen 2 Tönen von verschiedener Größe; allein dabei stehen geblieben auch, so sind Intervall und Consonanz 2 ganz verschiedene Dinge und Begriffe. Wollte man den Schluß ziehen, was kein Intervall ist, kann auch keine Consonanz seyn, worauf sich jenes Urtheil nothwendig stützt, so müßte man auch umgekehrt sagen dürfen, was keine Consonanz ist, ist auch kein Intervall, und man setzte voraus, daß gerade in dem Abstande eines Tones von dem andern das wesentliche Kennzeichen einer Cons. enthalten sey, was doch aber nicht so ist. Den Einklang, im strengsten Sinne des Worts betrachtet, kann man allerdings nicht zu den eigentlichen Intervallen rechnen, aber als Prime betrachtet jedenfalls, und wir unterscheiden daher auch eine reine, von welcher schon oben geredet wurde, und eine übermäßige Prime. Die reine Prime ist jener wirkliche Einklang, und nur im uneigentlichen Sinne ein Intervall; die übermäßige entsteht, wenn in dem Verfolge einer Melodie ein Ton unmittelbar nach seinem Anschlage durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht wird:

Sie ist also ein Intervall von einem kleinen halben Tone und sollte das Verhältniß von $^{24}/_{25}$ ausmachen, wird in dem temperirten Tonsysteme jedoch in dem etwas größeren Verhältnisse von $^{243}/_{256}$ für c—cis, d—dis u. g—gis, von $^{128}/_{125}$ für f—fis, h—h und es—e, und von $^{4096}/_{4347}$ für as—a ausgeübt. In der Harmonie wird sie selten oder nie anders als im Durchgange gebraucht, und sie kommt in diesem Falle vor, wenn eine Stimme mit dem vorhandenen Grundtone des Satzes im Einklange zusammentrifft und nach geschehenem Anschlage zur Zierlichkeit des Gesanges einen kleinen halben Ton erhöht wird, oder wenn eine melodische Verbindung von Secunden statt finden soll. Beides geschieht zugleich z. B. in:



2c.

Vergl. auch den Art. Durchgang. Ein Beispiel, wo die übermäßige Prime (wenn auch in der Octave) im Zusammenklange erscheint, findet sich in der Ouverture zu Mozart's „Don Juan". Mozart war der Erste, der es wagte, eine solche Harmonie zu ordnen, u. alle seine Nachfolger vermochten es nicht mit solchem Glücke. Ueber den psychischen Charakter der Prime ist schon in dem Artikel Intervall geredet worden. ff.

Primo (ital.) — erste. Primo ist das Masculinum und prima das Femininum. Violino primo — erste Violine; Viola prima — erste Viole; Corno primo — erstes Horn 2c. In 4händigen Clavierstücken steht Primo sehr oft auch allein, gegenüber von secondo (zweite): hier muß Piano-

forte oder Partito supplirt werden (erste Parthie), und es bezeichnet immer die höhere und gemeiniglich schwierigere Parthie, so wie alle mit primo oder prima als erste bezeichneten Instrumente auch die ersten oder obersten stimmführenden sind und die Hauptmelodien vorzutragen haben. a.

Principal, 1) in der Orgel die tiefste offene Flötenstimme, deren Pfeiffen von Metall und zwar stärker u. von größerer Güte als alle übrigen zinnernen Pfeiffen gearbeitet werden, weil sie Hauptstimme ist und als solche immer, wenigens nur mit sehr seltener Ausnahme, in der Fronte steht und hier zugleich eine Zierde der Orgel seyn soll. Durch die vorzügliche Güte des Pfeiffenmetalls ist nun aber ihre Stimmung auch von längerer Dauer und größerer Präcision, und dient diese dann wieder zur Norm der Stimmung des gesammten übrigen Pfeiffenwerks. Die Tongröße dieser Stimme wird, eben weil sie Haupt- oder Grundstimme in der Orgel ist, nach einer ganz eigenen Dimension gearbeitet, die man Principalmensur nennt, und welche dann bei den Dispositionen der Orgel ebenfalls wieder zum Maaßstab der Tongrößen aller übrigen Stimmen der Orgel genommen wird. Sie hat ein solches Verhältniß der Länge der Pfeiffen zu ihrer Weite, daß das große C, von dem Kerne an gerechnet, die Länge von 16 oder 8, auch nur 4 Fuß hat. Größer als 16 Fuß wird das Principal nicht wohl für das Manual disponirt; ins Pedal stellt man auch wohl Principal 32 Fuß, d. h. von 32′ Länge die Pfeiffe des großen C, und hier heißt die Stimme alsdann auch wohl Principalbaß. Da das Principal Haupt- und Normalstimme des ganzen Orgelwerks ist, so wird dieses auch hinsichtlich seiner Größenbezeichnung und seines Stimmenverhältnisses darnach benannt, und je nach der Größe des tiefen Principal-C, also entweder ein 4-, 8-, 16- oder 32füßiges Werk genannt. Kleiner als 4′ kann ein Principal wohl nicht gut disponirt werden. Beim Spiele der Orgel kann nun auch das Principal, wenn etwa seine Stelle nicht durch ein Regal vertreten wird, durchaus nicht fehlen. Es giebt dem Tone des Werks seine charakteristische Farbe. Den Namen Principal hat die Stimme erhalten von ihrem Charakter als Haupt- u. Normalstimme, von Princip, d. h. was den ersten Grund einer Classe von Erscheinungen bezeichnet. — 2) Führt in der Musik den Namen Principal die dritte Trompeterstimme bei den Aufzügen (s. d.) der Trompeter, welche nicht nach der gewöhnlichen Art des Clarins, sondern mit einem weit mehr schmetternden und durchgreifenderen Tone vorgetragen wird. Sie tritt vor allen übrigen Stimmen dieser Aufzüge hervor und mag denn daher ihren Namen erhalten haben. Auch die Art und Weise, wie diese Stimme vorgetragen wird, das besondere Schmettern derselben, nennt man deshalb Principalblasen zum Unterschiede von dem sog. Clarinblasen. Namentlich werden die Feldstücke alle auf diese Principal-Manier abgestoßen. S. hierüber übrigens auch noch den Art. Trompete.

Principalbaß, s. den vorhergehend. Art. Principal.

Principalblasen, s. Principal und Trompete.

Principale (ital.), das Vornehmste, in der Musik die vorzüglichste Stimme eines Tonstücks, die concertirende oder Hauptstimme. Sehr oft schreibt man z. B. bei Tonstücken, welche außer den gewöhnlichen Ripien-Violinen (oder anderen Instrumenten) noch eine Violinstimme haben, welche concertirende u. Solosätze vorzutragen hat, über dieselbe statt Violino concertato als bezeichnende Aufschrift Violino principale, weil sie die vornehmste Violinstimme des Stücks ist. Deutsch nennt man eine solche Stimme gemeiniglich Principalstimme, worunter also jede concertirende Stimme

eines Instrumentalsatzes verstanden wird. In der Vocalmusik bedient man sich des Ausdrucks nicht, oder doch nur höchst selten, sondern sagt dafür lieber Solostimme. a.

Principalis (lat.), was zuerst kommt, besonders. — Principalis mediarum ist in der Musik der lateinische Name der ersten Saite des Tetrachords Meson im griechischen Tonsysteme oder der Ton Hypate meson. — Principalis principalium ist der lateinische Name der ersten Saite des Tetrachords Hypaton oder der Ton Hypate hypaton im griechischen Tonsysteme. — Und Principalium extenta ist der lat. Name der dritten Saite des tiefsten (ersten) Tetrachords oder der Ton Lichanos hypaton im griechischen Tonsysteme. 48.

Principalmensur, s. die Artikel Mensur, Orgel und Principal.

Principalnote, 1) so viel als Hauptnote (s. d.); dann gebraucht man 2) den Ausdruck auch wohl für diejenigen Noten in einem Concertstücke mit Orchesterbegleitung, welche groß gedruckt sind und von dem Concertinstrumente solo vorgetragen werden, zum Unterschiede von den kleinen Noten, welche bei Tuttistellen den Harmoniengang des Orchesters oder irgend einen melodischen Fortschritt eines obligat begleitenden Instruments andeuten. a.

Principalstimme, dasselbe was Haupt-, Concert- (oder concertirende) und Solostimme. Siehe diese Artikel und auch Principale.

Printer, Gebrüder, Kammermusiker in der fürstlich Esterhazy'schen Capelle zu Eisenstadt in Ungarn, waren vortreffliche Künstler auf dem Waldhorne, u. hatten im egalisirten Zusammenspiele sich also vervollkommt, daß selbst Reichardt ihnen seine Bewunderung nicht versagen konnte, und dem seltenen Virtuosen-Paare den Beinamen Castor und Pollux gab. Besonders excellirte der Primarius durch eine ungewöhnliche Höhe, und Reinheit; durch die Leichtigkeit im Vortrage chromatischer Bravour-Figuren, und durch die reizende Verschmelzung der Naturtöne mit jenen, künstlich erzeugten. Ueber die äußeren Lebensverhältnisse dieser Künstler findet man nirgends genaue Nachricht. 81.

Printz, Wolfgang Caspar, Orgelspieler, tüchtiger Contrapunktist u. musikalischer Schriftsteller, war zu Waldthurn im Mainkreise am 10ten October 1641 geboren. Sein Vater war Forstmeister. Wegen Annahme des evangelischen Glaubens mußte derselbe 1649 Waldthurn verlassen und mit seiner Familie nach Bohenstrauß ziehen. Hier erhielt unser P. nun außer dem gewöhnlichen Schulunterrichte bei Wilh. Stöckl auch Unterricht auf der Orgel und in der Composition, den er nachmals bei Pauli weiter fortsetzte. Andere Instrumente und namentlich Violine übte er für sich, ohne besondere Anweisung. In den Jahren 1654 bis 1658 frequentirte er noch die Schule in der Stadt Weyden, und hier erhielt er den ersten gediegenen Unterricht auf dem Claviere von dem Organisten Joh. Conr. Merz, und auf der Posaune und Zinke unterwies ihn der Stadtpfeiffer. 1659 endlich bezog er die Academie zu Altdorf, um Theologie zu studiren. 1661 hatte er mit einer 2maligen öffentlichen Disputation seinen academischen Curs vollendet. Durch eine Predigt in seiner Vaterstadt Bohenstrauß, in welcher er zu heftig gegen die katholische Religion auftrat, zog er sich einen 8tägigen Arrest zu. Deshalb beschloß er nun, ungeachtet der rühmlichst vollendeten Studien, dem Predigerstande für immer zu entsagen, u. sich ganz der Musik zu widmen.

Nach manchen vergeblichen Versuchen, sein Unterkommen zu finden, trat er endlich in die Dienste eines vornehmen Reisenden, an dessen Seite er ganz Italien durchzog, und längere Zeit sich in Rom und Neapel aufhielt. Auf der Rückreise erkrankte er in Inspruck, und sein Herr mußte ihn seiner Dienste entlassen. Wieder gesund geworden, wanderte er nach Dresden, wo ein Italiener aus der Capelle ihn dem Grafen von Promnitz in Sorau zum Director seiner Capelle u. zum Componisten empfahl. Er erhielt die Stelle, und auch mit diesem seinem Herrn durchreiste er einen großen Theil Deutschlands, namentlich Schlesien, Mähren und Oestreich. 1664 starb der Graf, und P. sah sich nun genöthigt, die so eben erledigte Cantorstelle in Triebel anzunehmen. 1665 ward indessen die Cantorstelle in Sorau erledigt, und er erhielt nun wieder dahin den Ruf, wo er denn auch am 13. Oktober 1717 sein Leben vollendete. Von dem Augenblicke an, wo er sich der Musik ausschließlich zu widmen beschloß, war er auch in seinen Studien darin sehr fleißig, und bald trat er als berufener Schriftsteller auf. 1666 erschien von ihm eine Anweisung zur Singkunst, die nachgehends 1671 und 1685 noch einmal aufgelegt wurde; 1676 „der satyrische Componist" (3 Thle); 1678 „Musica modulatoria vocalis oder manierliche und zierliche Singkunst" (2te Aufl. 1689); 1687 „Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de Concordantiis singulis" etc. (neu aufgel. 1688 und 1689); 1689 „Compendium Mus. signator. et modulat. voc." (neu aufgel. 1714), und 1690 endlich „Historische Beschreibung der edlen Singe- und Klingkunst" (was man gewöhnlich unter Printz's Geschichte versteht). Außer diesen gedruckten Werken hat er nun aber auch noch mehrere in Manuscript hinterlassen, als: „Idea boni compositoris" (in 9 Büchern), „Musici defensi," „Musica historica" (durchgängig lateinisch geschrieben), zu dem „Satyrischen Componisten" noch einen vierten Theil, „De Circulo quintarum et quartarum," „Musica arcana." „Spazierreise des satyrischen Componisten nach Holiardus," „Erotemata Musicae Scheilianae," „Erotemata Musicae Pezoldianae," „Musica theoretica signatoria," „Musica theoretica didactica," „Analecta musica historica curiosa," „De Stylo recitativo," „Melopoeia sive Musica poetica integra," „De instrumentis in toto orbe musicis." In welche Hände diese sicher zum Theil wichtigen Manuscripte gekommen sind, ist nicht bekannt.

Prinz, Johann Friedrich, berühmter Flötist des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Berlin 1755, u. von einem dortigen Stadtmusikus erzogen. Er erlernte bei demselben alle gangbaren Instrumente; auf der Flöte aber erlangte er die meiste Fertigkeit, und deshalb übte er denn dieses Instrument auch mit dem meisten Fleiße. Um 1780 galt er für einen der vorzüglichsten deutschen Meister darauf. 1789 ward er in der damaligen churfürstlichen Capelle zu Dresden angestellt. Kleine und größere Reisen verbreiteten seinen Ruf. Später erhielt er eine Stelle als Cammermusikus in der Capelle des Markgrafen zu Schwedt, und hier starb er um 1812. Mit Bestimmtheit vermögen wir das Jahr seines Todes nicht anzugeben.

Prioli, Giovanni, Contrapunktist aus der Epoche Monteverde, von Venedig gebürtig und in der dortigen Schule gebildet, war Capellmeister des Kaisers Ferdinand II. zu Wien, und blühete besonders in dem zweiten und dritten Decennium des 17ten Jahrhunderts. 1618 erschien unter Anderem von ihm zu Venedig ein Buch Concentuum sacrorum; 1624 ein Buch 8- und 9stimmiger Messen, und 1625 „Delicie musicali" zu Wien. Weiteres ist nicht mehr bekannt. In Bergameno's Parnaß (Venedig 1615) findet man übrigens auch noch einige Stücke von seiner Composition.

Proasma, bei den Griechen ziemlich dasselbe, was wir **Vorspiel**, **Präludium** oder **Ritornell** nennen.

Proauliou nannten die alten Griechen ein **Vorspiel** auf der Flöte, nämlich von αυλος — die Flöte. 48.

Probe, im Allgemeinen der Versuch, den man anstellt, um die Beschaffenheit eines Dinges oder einer Sache kennen zu lernen; in der Musik insbesondere die der wirklichen öffentlichen Aufführung vorhergehende Privataufführung eines Tonstücks, die vornehmlich dazu nothwendig ist, daß Jeder der Mitspielenden und Mitsingenden seine einzelne Parthie sowohl, als das ganze Tonstück, deren Charakter und besondere Eigenthümlichkeiten genau kennen lernt u. dadurch in den Stand gesetzt wird, um desto gewisser u. richtiger seinen Vortrag der Ausführung des Ganzen anzupassen; dann ferner auch, um mögliche Fehler in den Notenstimmen und dergl. mehr zu berichtigen, und dadurch das Tonstück bei der eigentlichen Aufführung als ein in sich vollendetes Werk hinzustellen. Daraus entstehen nun verschiedene Arten oder Abtheilungen von Proben. Bei größeren, vielstimmigen Tonwerken, als Oratorien, auch wohl Sinfonien, Opern und dergl., werden zuerst einige Proben veranstaltet, an welchen nur ein und zwar der Haupttheil der Vortragenden, das ist das Quartett, Theil nimmt, und die daher auch **Quartett-Proben** heißen. Sie sollen vornehmlich den Director und dann auch die Vorspieler oder Concertisten mit den Hauptstimmen recht genau vertraut machen, damit dann nach diesen sich die übrigen Stimmen und Spieler mit mehr Sicherheit und Ruhe richten können. Auf gleiche Weise finden bei Vocalsachen auch Gesangproben statt, wo die Singstimmen ohne Orchester, blos mit dem Accompagnement des Claviers, eingeübt werden, und zunächst zwar die Solostimmen wie der Chor für sich. Sie heißen **Clavier-** und **Chorproben**. Die erste Probe, an welcher alle nöthigen Stimmen zusammen Theil nehmen, geschieht, um mögliche Fehler in den Notenstimmen zu berichtigen, u. man nennt sie daher **Correctur-Probe**. Nach ihr haben dann noch mehrere gemeinschaftliche Proben statt, bis endlich die **Haupt-** oder **Generalprobe**, d. i. die letzte, kommt, wo die Aufführung des Tonwerks oder der Tonstücke mit allen Accidentien und ohne Einübung des Einzelnen, ja selbst ohne öftere Wiederholung ganzer Theile privatim (ohne Publikum) statt hat. Bei kleineren Tonstücken und namentlich Concertsachen und Cammermusiken niederer Gattung wendet man natürlich jene Gradation der Proben nicht an, sondern man übt das Tonstück sogleich gemeinschaftlich mit allen dazu gehörigen Stimmen unter Leitung des Directors ein. Die Oper für sich, als dramatisches Tonwerk, erfordert aber, je nach ihrer Beschaffenheit, noch manche andere Arten von Proben. Enthält dieselbe viele Zwischenreden, wie z. B. „Don Juan," so findet, gleich dem recitirenden Schauspiele, auch zunächst wohl eine sogenannte **Leseprobe** statt, in welcher der Text nach den ausgeschriebenen Rollen von den darstellenden Personen hergelesen wird, um Fehlerhaftes zu corrigiren, und überhaupt den Sinn und Ideengang des Ganzen kennen zu lernen, damit darnach dann das Studium des Einzelnen modificirt werden kann. Dann kommen sog. **Stückproben**, wo ohne Nachhülfe der Rolle die recitirenden Stellen gesprochen und die Gesangparthien nur angedeutet werden, dann auch das gemeinschaftliche Spiel der agirenden Mitglieder und der Zusammenhang der Orchestermusik mit der eigentlich scenischen Darstellung geordnet wird. Und bei großen Opern, bei welchen auf die richtige Einwirkung und Gruppirung der Comparsen, Statisten, Maschinerie und Trachten viel

ankommt, wie z. B. in „Robert der Teufel," wird vor den Generalproben auch noch eine sogenannte Costume-Probe und diese oft mit voller Beleuchtung des Hauses angestellt. Kommen viele schwierige mimische Stellen vor, so ordnen die dabei betheiligten Künstler oft sogar noch besondere Zimmer-Proben zur größeren Vervollkommnung an. Man hat bei Opern auch Gesangproben, wo mit Begleitung des Orchesters nur die Gesangparthien durchgenommen werden, zum Unterschiede von den sogenannten Prosa-Proben, in welchen das ganze Werk mit allen Zwischenreden durchgegangen wird; ferner Chor- und Tanzproben, wo mit Begleitung des Orchesters unter Leitung des Chordirectors und Balletmeisters das figurirende Personal sich einübt. Die Clavierproben leitet gewöhnlich ein sogenannter Correpetitor; die Chorproben der Chordirector. Beide müssen bei Theatervorstellungen so lange statt haben, bis die einzelnen Sänger ihre Parthien ziemlich auswendig können, denn auf der Bühne vor dem Orchester darf wenig mehr eine Rolle in die Hand genommen werden. Von der Quartettprobe an übernimmt der eigentliche Director, Musikdirector oder Capellmeister, wie er nun heißt, die obere Leitung, und hier in der Probe ist denn auch sein eigentlichster Wahlplatz. Schon in dem Art. Aufführung und Darstellung und mehreren anderen damit in Verbindung stehenden haben wir manches hierauf Bezügliche beigebracht, was nachgelesen werden mag. Alles was zur guten Aufführung eines Tonwerks gehört, von Bestimmung des Tempo's an bis — wir möchten sagen — zum Vortrage der einzelnen Note jedes einzelnen Instruments, muß in den einzelnen Proben von dem Director angegeben, erklärt, und genau bestimmt werden. Hier muß er sich mit dem Orchester-Director verständigen, damit dieser bei der Aufführung seinen Winken zu folgen und in der Richtung wieder auch auf das Orchester hinwirken kann. Und ein gewissenhafter Director bleibt in der Hinsicht auch nicht blos bei rein Aeußerlichem stehen; selbst mit dem geistigen Inhalte des Werks sucht er die einzelnen Executirenden, wenn auch nur in allgemeinen Belehrungen, so viel als möglich und thunlich bekannt zu machen, um damit zugleich den Einzelnen wie Alle für die Kunst zu begeistern, und sie heraufzuziehen und heranzubilden zu dem Grade von eigentlich künstlerischer Cultur, mit welchem allein nur etwas Vollkommenes geleistet werden kann. In den Proben ist es auch, wo nicht blos der künstlerische, sondern auch der moralische Charakter eines Directors hervortritt, und Einfluß auf die Mitwirkenden üben kann. Wir schreiben dies nicht blos der Theorie nach, sondern aus Erfahrung nieder. Wir kennen Capellen und Orchester, deren Mitglieder, blos durch das Benehmen ihres trefflichen Directors gegen sie, von solcher Liebe und Achtung zu ihrer Kunst und zu sich selbst erfüllt sind, daß, was Geschmack betrifft und künstlerische Ehrbarkeit, sie wahrlich einen hohen Rang in der gebildeten Gesellschaft behaupten, und ihre Mußezeit mit den bildsamsten Beschäftigungen ausfüllen; wir kennen aber auch Capellen und Orchester, wo es um der umgekehrten Ursache willen in dieser Hinsicht auch ziemlich ganz umgekehrt aussieht. Namen dürfen wir nicht nennen und wollen es auch nicht; aber dem aufmerksamen Beobachter können die so lebendigen Beispiele sicher nicht entgehen. Dr. Sch.

Probst, Concertmeister in Dessau, s. dessen Biographie im Nachtrage, bis wohin wir sie erst in der erwünschten Ausführlichkeit zu liefern im Stande seyn werden.

Proch, Heinrich, geboren den 22ten Juli 1809 in Wien, zeigte schon von früher Jugend an Liebe und Talent zur Tonkunst. Wie nun sein Vater später als Landes- und Gerichts-Advocat nach Wiener-Neustadt

übersiedelte, wurde der dortige Regenschori Herzog des wißbegierigen Knaben Lehrer. 1822 lernte er den auf der Durchreise begriffenen Künstler Joseph Benesch, seinen nachmaligen Schwager, kennen, welcher ihn binnen kurzer Zeitfrist zu einem tüchtigen Violinspieler ausbildete, und er cultivirte dieses Instrument mit solchem Eifer, daß er nach absolvirten juridischen Studien bei einem Concurse der k. k. Hofcapelle 1834 das Anstellungs-Decret erhielt. Pr. ist bereits zum öftern als ausgezeichneter Solovirtuose aufgetreten, besitzt eine recht gemüthliche Dichtergabe, und seine Compositionen, deren über 30 an der Zahl durch den Druck veröffentlicht sind, erfreuen sich eines ausgebreiteten Anwerthes. Besonders glücklich erscheint er im Liederstyl, nach Schubert's Vorbild, jedoch aus eigener, individueller Phantasie schöpfend, und ohne knechtische Nachahmung. Nro. 10, 14., 17., 18. u. 19., „der arme Topfbinder," „Wanderlied," „der blinde Fischer," „das Alpenhorn," und „die zwei Träume," so wie ein Violinquartett, ein Pianoforte-Trio, und zwei Variationen-Parthien werden vorzugsweise gerühmt. Auch sollen mehrere größere Orchesterwerke, 2 Messen, verschiedene Gradual's und Offertorien, Ouverturen, Entreactes, Bogen-Quatuor's, Concertstücke, Gesangscenen u. a. handschriftlich vollendet seyn. 18.

Prochaska, Johann, Virtuos auf der Violine, Bratsche, Clarinette und dem Fortepiano, ein wahres musikalisches Genie, ward geboren zu Welwarn im Rekonitzer Kreise gegen 1785, u. studirte die Musik von Jugend auf zu Prag. Schon in seinem 13ten Jahre zeigte er sich als Componist durch eine große solenne Messe, welche am 22ten Juli 1798 in der Strahamer Kirche mit großem Beifalle aufgeführt ward. Nach der Zeit lebte er einige Jahre in Wien, und um 1806 treffen wir ihn wieder in Prag. Von da an aber fehlen uns alle Nachrichten über ihn, was zu dem großen Aufsehen, welches er in seiner Jugend mit seinem bedeutenden Talente machte, in offenbarem Widerspruche steht. Es sollte uns freuen, wenn Kundige die Redaktion dieses Werks von den näheren Verhältnissen und Schicksalen dieses Künstlers in Kenntniß setzten, damit vielleicht im Nachtrage noch Ausführlicheres darüber berichtet werden könnte. Wir wollen die Fähigen dazu hiemit angelegentlichst darum gebeten haben.

Profan, 1) Alles, was nicht Gott geweihet ist, oder der Kirche angehört; daher nennt man denn auch wohl alle Musik, die keine Kirchenmusik ist, also alle Cammer- und Theatermusik, profane Musik. Dann gebraucht man 2) aber das Wort profan auch im Sinne von gemein, und so nennt man denn auch in der Musik wohl profan Alles, was nicht dem Charakter und den Zwecken der eigentlich schönen Kunst entspricht, und im Einzelnen selbst das, was mit dem Charakter und dem Zwecke eines einzelnen Kunstwerks und der künstlerischen Tiefe nicht übereinstimmt, also alles der musikalischen Kunst als solcher nicht Angehörende, aber in der Ausübung doch zum Vorschein Kommende. Von Einigen wird die Sache so weit getrieben, daß sie z. B. sogleich jedes muntere Tempo oder fremdartige Intervall in einer Kirchenmusik profan heißen, weil sie glauben, daß dergleichen nicht in eine Kirchenmusik gehört. Selbst Haydn mußte sich von mehreren seiner Zeitgenossen, wie z. B. Caldara, in diesem Sinne einen profanen Componisten schelten lassen.

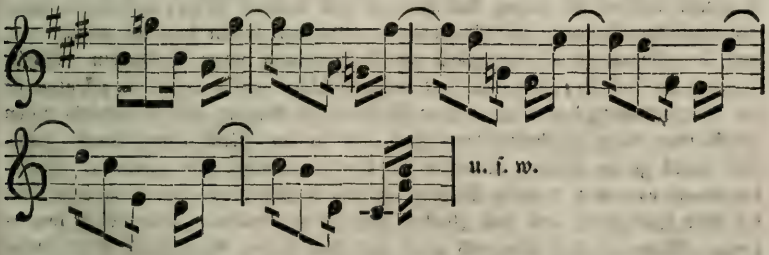
Profe, Ambrosius, aus Breslau gebürtig, wurde auch daselbst am 8ten März 1617 Cantor an der St. Elisabethskirche, legte aber schon am 18ten Oktober desselben Jahrs diese Stelle wieder nieder, und ging als Cantor nach Jauer, wo er bis an seinen Tod geblieben zu seyn scheint.

Von seinen Zeitgenossen ward er als ein ausgezeichneter Tonkünstler geschätzt. Es beweist dies, außer seinen Werken, ein „deutsches carmen gratulatorium," welches Balthasar Hildebrandt, Organist an der St. Peter- u. Paulkirche in Liegnitz, ihm dedicirte, und das dem Anhange der unten genannten geistlichen Concerte beigedruckt ist. Auch Wenzeslaus Scherffer von Scharffenstein widmete ihm unter einigen gleichzeitig lebenden Organisten in Breslau das eilfte Buch seiner Gedichte, welches das „Lob der Musik" enthält. Das erstere größere Werk, das von ihm erschien, war „Auszug des musikalischen Interims, darin etlicher vornehmer und berühmter Autoren Madrigalen und anmuthige Cantiones mit deutschen geistlichen und politischen Texten unterlegt mit 3 bis 7 Stimmen" ꝛc. (Wittenb. 1627); nachgehends kam 1641 zu Leipzig heraus: Compendium musicum (eine kleine Singschule, in welcher die Solmisation angegriffen wird); von 1641 bis 1646 „geistliche Concerte" (meist aus ital. Werken entlehnt, u. mit lateinischen Texten versehen) für 1 bis 7 und noch mehr Stimmen, in 4 Theilen; 1649 „Corollarium oder Anhang zu den geistlichen Concerten" ꝛc.; und später noch „musikalische Moralien," „Coenae Jesu," und endlich die Lieder des Organisten Heinrich Alberti in Königsberg. Diesem nach muß seine Todeszeit kurz nach der Mitte des 17ten Jahrhunderts fallen.

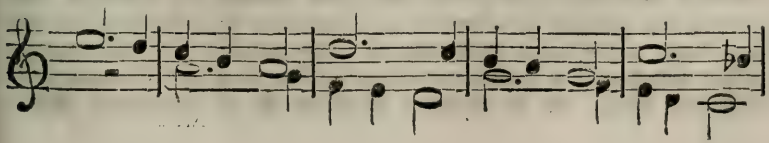
Professor der Musik, im Allgemeinen: Lehrer der Musik; indeß versteht man doch ins Besondere darunter einen an einer öffentlichen hohen Lehranstalt, Universität, Academie oder Schule, ausdrücklich mit diesem Titel vom Staate angestellten und besoldeten Lehrer der Musik, der alsdann aber nicht besondern Unterricht in einzelnen Theilen der musikalischen Praxis, wie vielleicht auf einem Instrumente, sondern hauptsächlich nur in Hinsicht auf die Theorie der Musik zu ertheilen, und wie jeder andere Professor öffentliche Vorlesungen über einzelne Theile und Gegenstände derselben zu halten hat. Nur die Professoren an den musikalischen Conservatorien, z. B. in Prag, Wien, im Haag, Paris ꝛc. machen hievon eine Ausnahme, indem unter ihnen sowohl die Praxis als die Theorie der Musik nach ihren einzelnen lehrbaren Fächern vertheilt ist, und es daher an solchen Anstalten eben so wohl einen Professor der Violine, des Violoncells, der Flöte, des Claviers ꝛc. giebt, als einen andern der Composition, des Contrapunkts, der Geschichte ꝛc. Außer diesen Professoren nun aber giebt es, wenn wir Frankreich nicht mit rechnen, wo jeder Lehrer sogleich Professor (Professeur) heißt, heutiger Zeit auch wenige, oder keine eigentliche Professoren der Musik mehr. In Deutschland möchten die Universitäten Berlin und Würzburg der Zeit wohl die einzigen seyn, an welchen noch ein eigentlicher öffentlicher Lehrstuhl für die Musik, eine sog. musikalische Professur existirt. Im 16ten und 17ten Jahrhunderte besonders, auch noch im vergangenen 18ten, waren derer mehrere vorhanden; am häufigsten in England, wo sie wahre Ehrenstellen waren, und in Oxford und Cambridge unsers Wissens auch noch sind. In Deutschland war im 16ten Jahrhunderte unter anderen Universitäten zu Altdorf z. B. M. Georg Sigel, zu Tübingen Matth. Aulberus und Erasm. Grunninger, im 17ten Jahrhunderte hier Elias Springer und Christoph Lindenmaier wirkliche Professoren der Musik. In Hering's histor. Nachrichten von der Stiftung der 2 Collegiatkirchen zu Stettin ist ein Verzeichniß von 9 Professoren der Musik enthalten, welche nach einander am Gymnasium daselbst angestellt waren. Am Gymnasium zu Göttingen erhielt noch 1707 Joachim Meier das Amt u. den Titel eines wirklichen Professors der Musik. Die jetzige Professur an der Universität zu Berlin bekleidet Dr. Bernh. Marx, die zu Würzburg Dr. Fröhlich. In

Italien existirten ehedem an den Hochschulen zu Bologna und Brescia ein öffentlicher Lehrstuhl für Musik; in Spanien zu Salamanca. Jetzt ist auch in diesen Ländern der öffentliche Unterricht fast einzig auf die Conservatorien beschränkt, oder wird von Seiten des Staates wenigstens an den Hochschulen kein eigener Catheder dafür mehr unterhalten. England allein fast hat die Nothwendigkeit eines solchen Amtes eingesehen, wenn anders die Bildung der studirenden Jugend auf der Universität und auf den Academien eine vollständige oder wenigstens die Mittel dazu allseitig und erschöpfend seyn sollen, und bis zur Stunde es auf einigen seiner Hochschulen erhalten. Bei dem Gresham'schen Collegium wurde die musikalische Professur sogleich bei der Gründung des ganzen Instituts, also im Jahre 1596 eingeführt, und der zu Oxford creirte Doctor der Musik John Bull war der erste Professor bei dieser Stiftung. In Oxford stellte schon König Alfred im neunten Jahrhunderte einen öffentlichen Lehrer der Tonkunst an; doch hatte derselbe noch nicht den Titel Professor. Diesen führte zuerst Richard Michelson, nachdem William Heyther, ein daselbst creirter Doctor der Musik, 1626 ein Legat von 16 Pfd. Sterling jährlicher Einkünfte der Universität dazu vermacht hatte. In Cambridge, wo übrigens so lange als in Oxford schon Baccalauren und Doctoren der Musik ernannt worden waren, kam eine eigentliche Professur derselben später zu Stande. Daß in Frankreich die Stelle eines Professors der Musik seit undenklichen Zeiten schon etwas Gewöhnliches war, beweist des Abts le Boeuf Preisschrift de l'état des sciences en France depuis la mort du Roi Robert jusqu'a celle de Philippe de bel, welche sich im zweiten Bande seiner Dissertations sur l'histoire ecclesiastique et civile befindet.

Progression, von dem lat. progressio — Fortschreitung, in der Musik die stufenweis fortgehende Versetzung eines kurzen melodischen Satzes in einer und eben derselben Stimme, also gleichsam die Nachahmung einer Stimme eines von ihr selbst so eben vorgetragenen melodischen Satzes um immer eine Tonstufe höher oder tiefer, wie z. B. in folgender Stelle von Haydn, wo die Melodie des ersten Taktes 5 mal, aber immer um eine Stufe tiefer wiederholt wird:



Die Progression ist jedoch noch keine eigentliche Nachahmung an sich, denn diese kann bekanntlich nur unter verschiedenen Stimmen statt finden; aber sie kann, sobald nur wenigstens 2 Stimmen vorhanden sind, eine Nachahmung zugleich enthalten, indem nämlich die stufenweise Fortschreitung in der Versetzung der Melodie von einer andern Stimme in gleicher Weise, wenn auch nicht mit demselben Anfangstone, nachgeahmt wird, z. B.



Von so herrlicher Wirkung, namentlich in vielstimmigen Werken, eine solche Progression oft seyn kann, eben so gefährlich ist ihr Mißbrauch. Nur ein wenig zu viel benutzt, bewirkt sie Monotoni und eine solche Art von Einförmigkeit, deren widrigen Eindruck viele andere Schönheiten des Tonstücks nicht zu verwischen im Stande sind. Es ist ein Jagen und Drängen nach dem Ziele, ein Kämpfen und Haschen, besonders in jener Verbindung mit einer zweiten nachahmenden Stimme, daß nur die energischesten und ausdauerndsten Kräfte sich darin versuchen können. Am wenigsten gefährlich ist wohl die P., wenn sie lediglich als melodisches Ausführungsmittel, oder zur Ausarbeitung (man sehe diese Artikel) eines Thema's gebraucht wird. In Vocalmusiken kommt sie weit seltener denn in Instrumentalsachen vor. Von dem Fugensatze, mit dem sie auf den ersten Anblick, besonders mit der Nachahmung gar viel Aehnlichkeit hat, ist sie natürlich wohl zu unterscheiden.

Progressions-Schweller, Fortschreitungs-Schweller, das Anschwellen der Töne durch Fortschreitung (nämlich der Stimmenmasse), nannte Abt Vogler die von ihm erfundene Vorrichtung in der Orgel, durch Zusetzen und Abnehmen verschiedener Register, in einer mathematischen Folge der harmonischen Antheile, ein crescendo und desrescendo der Töne zu bewirken. S. **Crescendozug**.

Projectio (lat.), das Vorwerfen (nämlich des Tones, und zwar in seinem Klangmaaße), s. **Ekbole**.

Prockſch od. **Prokſch**, Caspar, berühmt als Clarinettvirtuos, stand in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Cammermusikus in Diensten des Prinzen Conti von Paris, war aber ein Deutscher von Geburt. Um 1776 und 1780 erschienen auch einige Concertsachen für Clarinette von ihm zu Paris. Darunter befanden sich namentlich mehrere ganz treffliche Trio's und Solo's. Weitere Nachrichten über ihn findet man nirgends mehr. ††.

Prolatio (lat.) — Hinaussetzung, Erweiterung; daher denn in der Musik die Verlängerung oder Erweiterung des Werthes einer Note, zuerst im Allgemeinen, dann insbesondere durch einen Punkt. Unsere neuere Tonlehre bedient sich jedoch des Wortes nur äußerst selten, und dann meist mit deutscher Endung, als **Prolation**. Bei den Alten kam es häufig vor, und sie gebrauchten es vorzüglich zur Bezeichnung ihrer Taktarten. Wenn nämlich die Semibrevis z. B. drei halbe Schläge gelten sollte, so pflegten sie zur Vorzeichnung dieser ungeraden Taktart zu Anfang des Tonstücks einen Zirkel oder einen Halbzirkel zu setzen, der in der Mitte einen Punkt hatte, und dieses ganze Zeichen nannten sie Prolatio major oder perfecta. Sollte die Semibrevis nur 2 halbe Schläge gelten, so fehlte der Punkt in dem Zirkel oder Halbzirkel, und das Zeichen hieß dann Prolatio minor oder imperfecta. Man lese hier übrigens auch noch das diesen Gegenstand Betreffende in dem Art. **Mensuralmusik**.

Promberger, Johann, k. k. privilegirter Clavier-Instrumentenmacher, geboren zu Konfulek in Tyrol den 25ten Juni 1779, und gestorben in Wien 1834 an eben demselben Monatstage. Seine Eltern, arme Bauersleute, konnten ihm nur eine äußerst dürftige Erziehung geben, und er mußte bis in's 16te Lebensjahr zu den niedrigsten Arbeiten sich verdingen. Allmählig aber erwachte der Sinn für das Bessere u. der sehnsüchtige Wunsch nach einer anständigeren Beschäftigung. So wanderte er denn auf gut Glück, sein Heil zu versuchen, mit Mühseligkeiten ohne Zahl kämpfend, getrost nach Wien, wo er bei einem Schreiner in die Lehre trat. Als er

jedoch das erstemal ein Clavier sah und hörte, fühlte er sich so mächtig angezogen, daß er beschloß, seine gegenwärtige Profession mit jener ihn fesselnden Kunst zu vertauschen. Es glückte ihm auch, bei dem angesehenen Meister, Mathias Müller, aufgenommen zu werden, und zum Lohne seines Wohlverhaltens und guter Verwendung erhielt er, nach erfolgter Freisprechung, die Leitung der ganzen Fabrik, und die Oberaufsicht über alle 30 darin beschäftigten Arbeiter. Jetzt erst konnte er die sonntäglichen Feierstunden dazu verwenden, um lesen, schreiben und rechnen, Musik, Mathematik nebst der französischen Sprache zu erlernen, auch Versuche im Modell- und Maschinenwesen zu machen. Später machte er die Bekanntschaft der Wittwe des verstorbenen bürgerlichen Instrumentenmachers Schweighofer, verehligte sich mit derselben, übernahm das erst im Entstehen begriffene, blos von zwei Gesellen besorgte Geschäft, brachte es durch Fleiß, Geschicklichkeit, rastlosen Eifer und unermüdliche Thätigkeit bald in glänzenden Flor, erwarb binnen einem Decennium ein bedeutendes Vermögen, daß er im Jahre 1821 sich bereits ein eigenes, geräumiges Wohnhaus erbauen, und seinen Industriezweig immer mehr, vorzüglich auch ins Ausland, erweitern konnte. Nunmehr begann er gleichfalls Pianoforte's von kleinerer eben so bequemer, als gefälliger Form zu erbauen, mit einem neuen, nach eigenen Ideen veränderten, und zweckmäßig eingerichteten Mechanismus, welchen er den Namen „Sirenion" (s. d.) gab, und darauf das Landesregierungs-Privilegium erhielt. Diese Erfindung produzirte er mit beifälliger Anerkennung auf einer 1828 nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin ꝛc. unternommenen Kunstreise, wohin ihn sein Sohn Johann (s. d. folg. Art.) begleitete, und als fertiger Clavierspieler nicht minder wohlverdiente Auszeichnung fand. Seit dem Tode des wackern Meisters, der den Ruf eines streng rechtlichen Mannes mit in die Grube nahm, und dessen angeborne Regsamkeit und Arbeitslust selbst die Leiden einer langwierigen Krankheit kaum zu hemmen vermochten, betreibt sein, für dieses Kunstfach theoretisch-praktisch sorgfältig ausgebildeter Sohn Joseph die ererbte, wohl accreditirte Firma, und es steht zu erwarten, daß er, in des Verewigten Pläne eingehend, auch dessen noch unausgeführten Verbesserungen möglichst vollkommen zu realisiren sich bestreben werde. 81.

Promberger, Johann, des Vorigen Sohn, ist am 15ten Septbr. 1810 in Wien geboren. Schon im Knabenalter häufig Musik hörend, faßte er für diese Kunst eine so entschiedene Vorliebe, daß er alle Lust sowohl im Studiren, als für das Geschäft selbst verlor, und der Vater endlich, fast nothgedrungen, einwilligte, durch einen seiner geschicktesten Arbeiter, Namens Ries, des geschätzten Tonkünstlers, Ferdinand R. jüngerer Bruder, dem lernbegierigen Knaben Unterricht im Pianofortespiel ertheilen zu lassen. Die gute Saat fiel auf einen fruchtbaren Boden; und das erfreuliche Resultat war, daß der 13jährige Zögling sich schon öffentlich mit Hummel's A mol Concert produziren konnte; im nächsten Winter kam das H moll, und im folgenden jenes in D minore von Kalkbrenner an die Reihe, letzteres auf dem Sirenion, des Vaters neuester, patentirter Erfindung, vorgetragen. Durch den erhaltenen Beifall ermuntert, wurde der heranwachsende Jüngling nunmehr zur höheren Ausbildung den tüchtigen Meistern Carl Czerny und C. M. von Bocklet übergeben, so wie er später bei dem Capellmeister R. v. Seyfried den theoretisch praktischen Curs der Compositionslehre mit beharrlichem Fleiße durchmachte. 1828 begleitete er seinen Vater nach Leipzig zur Ostermesse, wo er im Gewandthaus-Saale, im Theater, so wie in einigen Nachbarstädten mit lohnender Anerkennung sich hören ließ. Nach

seiner Zurückkunft machte er noch verschiedene Kunstausflüge in die Provinzen, u. widmete sich alsdann vorzugsweise dem Lehrfache, worin mehrere ausgezeichnete Eleven seine Bemühungen krönten. Aber auch als Componist nicht unthätig, belaufen sich seine Arbeiten gegen 40 an der Zahl; Ouverturen, Concertino's, Gesänge u. dgl., worunter 7 Clavierstücke, Fantasien, Potpourri's, Variationen, Divertimenti, Souvenir's, Amusement's u. a. theilweise gestochen sind, und ebensowohl durch glänzende Bravour, als durch geschmackvolle Eleganz den Liebhabern des brillanten Styls ganz besonders sich empfehlen, wofür jedenfalls die Thatsache bürgt, daß er von den Wiener Verlegern häufige Bestellungen auf ähnliche gesuchte Artikel empfängt. 81.

Pronomos, ein altgriechischer Flötenbläser, aus Theben in Böotien, lebte um einige hundert Jahre vor Christus, und machte sich besonders um die Verbesserung seines Instruments verdient, indem er eine Flöte erfand, auf welcher man sowohl aus der dorischen und lydischen, als aus der phrygischen Tonart spielen konnte, während man vorher 3 verschiedene Instrumente dazu haben mußte. Bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten stand er in so großem Ansehen, daß sie ihm, mit dem Epaminondas zugleich, eine Ehrensäule errichteten. In seinem Aeußern war er immer höchst prachtvoll und kostbar gekleidet, dabei trug er einen ungewöhnlich langen Bart, was ihn immer unter dem Volke auszeichnete. 48.

Prope media, nannten die Lateiner die erste Saite des Tetrachords Diezeugmenon, welche bei den Griechen Paramese hieß. Sie führte deshalb den Namen, weil sie so ziemlich in der Mitte (prope media — nahe der Mitte) des ganzen Tonsystems lag.

Propheten und Prophetenschulen, s. hebräische Musik. Solche Prophetenschulen bestanden an verschiedenen Orten des jüdischen Landes, namentlich zu Rama, Jericho, zu Pethel und Gilgal. Die Zöglinge derselben hießen Prophetenkinder, obschon dieselben nicht gerade immer junge Leute seyn mußten. Mit Reden, welche die begeisterten Propheten hielten, war immer Musik, oft auch sehr lebhafte Gesticulation verbunden.

Proportion, deutsch eigentlich Verhältniß; in der Musik die Vergleichung der Töne nach einerlei Maaß. Will man diese Vergleichung anstellen u. also das Verhältniß oder die P. zweier Töne bestimmen, so muß man entweder ermitteln, wie viel Schwingungen der Lufttheile sie beide in einem bestimmten Zeitraume machen, oder um wie viel Theile der Ton erregende Körper in seiner Art größer ist, als der andere, denn eine P. im Allgemeinen geschieht immer nur, oder das Verhältniß zwischen 2 Größen wird erkannt, indem man entweder bestimmt, um wie viele Einheiten das eine Glied größer ist als das andere, oder daß die eine Größe selbst zum Maaß der andern genommen wird. Wenn man daher z. B. sagt, die Proportion der reinen Quinte ist 3: 2, so heißt das, nimmt man die Zahl 3 als Größe eines Grundtones an, oder theilt man die Größe (Saite) eines Grundtones in drei gleiche Theile, so geben zwei Theile davon die reine Quinte; und sagt man umgekehrt, das Verhältniß oder die P. der reinen Quinte ist 2: 3, so heißt das, die Lufttheile, in welchen der Grundton erklingt, machen 2 Schwingungen in derselben Zeit, in welcher diejenigen, in welchen die reine Quinte erklingt, 3 machen. Beides ist recht. S. das Weitere unter Verhältniß. Das Obige führten wir nur um des näheren Verständnisses von P. an, welches Wort in den angedeuteten Fällen gewöhnlicher als „Verhältniß" gebraucht wird. — Proportio sesqui-

tertia, griechisch Epitritos, ist bei den alten Theoristen ein solches Verhältniß von Intervallen, bei welchem, wie z. B. bei dem Verhältnisse der reinen Quarte (4 : 3), die größere Zahl die kleinere einmal und dann noch den dritten Theil derselben in sich faßt.

Proslambanomenos (griech.) — der neuhinzugekommene, zugefügte, in der Musik nämlich Ton. Welchen Ton die Griechen darunter verstanden, ersieht man aus dem Art. Griechisches Tonsystem (besonders pag. 354 des dritten Bandes). In der neueren Musik nennt man auch wohl jeden Ton der sogenannten Contra-Octave, und welcher über das 3gestrichene c hinaus liegt, das früher die Gränze des ganzen modernen Tonsystems ausmachte, einen Proslambanomenos oder einen hinzugefügten, neu hinzugekommenen. Natürlich aber hat sich mit der Zeit, da sich schon lange kein Tonstück mehr, außer vielleicht der Choral, innerhalb jener engen Gränze hält, auch der Name nach und nach ganz verloren.

Prosodie, von dem griech. προς — zu und ωδη — Gesang; Antönung; daher wörtlich eigentlich: was zum Gesange gehört, Bezeichnung der Sylben eines Wortes, welche, ursprünglich behufs des Gesanges, in der Aussprache durch den Ton gehoben (gedehnt, geschärft) werden sollen, und später durch den Accent beim Schreiben bezeichnet wurden. Dann versteht man unter Prosodie die metrische Bezeichnung der Wörter, und endlich wird das Wort, übrigens irrig und wenn auch noch so gewöhnlich, für Prosodik gebraucht, d. i. die Lehre der Bestimmungen des Zeitverhältnisses der Sylben und Wörter, auf welchem deren Maaß (Quantität) beruht, also der Inbegriff der mechanischen Regeln der Poesie, welche den äußeren Bau der Verse, die Quantität der Sylben und die verschiedene Beschaffenheit und Benennung des daraus entstehenden Sylbenmaaßes betreffen. Diese Lehre, auf deren Grundprincipien wir in dem Art. Rhythmus wieder zurückkommen, ist für den Gesang-Componisten von größter Wichtigkeit, indem der Zeitwerth der Sylben mit dem Zeitwerthe der auf sie fallenden Noten, so wie auch der intensive Accent mit dem sowohl ex- als intensiven Accente der Noten stets in vollkommenstem Einklange stehen muß. Jede Sprache, aus welcher ein Componist Texte in Musik setzt, muß er nach allen ihren prosodischen Regeln und Verhältnissen genau kennen und verstehen. Unsere Aufgabe kann es nicht seyn, hier dergleichen Regeln, auch selbst nur für die deutsche Sprache, aufzustellen, sondern wir haben nur noch die Werke anzuführen, deren Lecture dem Studium der Prosodie auf Seiten des Tonkünstlers am meisten förderlich seyn könnte; und unter solchen steht unstreitig oben an die „Metrik" von Apel, der auch mehrere hieher gehörige Abhandlungen in die Allgem. musikalische Zeitung schrieb, welche unter seinem Artikel näher bezeichnet worden sind. Die Prosodien (oder vielmehr Prosodiken) von Grotefend, Moriz, Herrmann u. A. können dem Musiker deshalb weniger nützen, weil sie zu wenig den Rhythmus auch als Sache des Gehörs und meist nur des Gesichts auffassen. Dr. Sch.

Prosodien waren bei den Griechen gewisse Lieder, welche dem Apollo und der Diana zu Ehren gesungen wurden. Einige verstehen darunter insbesondere auch diejenigen Lieder, welche man sang, wenn sich eine Person dem Altare näherte, auf welchem die Statue des Apoll stand; und Andere sind wieder der Meinung, daß es Lieder gewesen seyen, welche man gesungen habe, wenn das Opferthier zu dem Altare geführt worden sey, auf welchem es habe geschlachtet werden sollen.

Prosthesis, s. Tempus vacuum.

Proteus, s. Cembalo onnicordo.

Prover, Filippo, zuletzt Cammermusikus des Prinzen Conti zu Paris, war einer der größten Meister auf der Hoboe im ganzen vorigen Jahrhunderte. Vor ihm hatte man in Paris noch keinen solchen Virtuosen gehört; später setzte man Besozzi und Lebrun ihm zur Seite. Er war der Sohn eines Musikers zu Alessandria in Italien, wo er 1727 geboren wurde; doch erhielt er nicht von diesem, sondern von einem seiner Onkel, Namens Joachim, der als Musiker zu Cremona lebte, und ihn schon in seinem 5ten Jahre zu sich genommen hatte, den ersten Unterricht in der Musik. Gleich von dem ersten Augenblicke dieses an zeigte er unter den Instrumenten eine besondere Vorliebe zur Hoboe, u. er machte so schnelle u. gute Fortschritte darauf, daß er, noch nicht 12 Jahre alt, bereits in einem Orchester mitwirken konnte. In seinem 17ten Jahre ging er wieder zu seinem Vater, der jetzt aber in Turin lebte. Bald nach seiner Ankunft und einer öffentlichen Production erhielt er hier eine Stelle in der Capelle des Königs von Sardinien. Sein Ruf verbreitete sich nach und nach durch ganz Italien, und als er 1756 eine Reise nach Paris machte, erregte sein Spiel hier solch großes Aufsehen, daß man unter jeder Bedingung ihn da zu behalten wünschte. Er ward zuerst bei der Königl. Cammermusik angestellt; dann aber erhielt er von dem Prinzen Conti so glänzende Anträge, daß er in dessen Dienste überging, und dieselben nie wieder verließ. Er starb sonach zu Paris, und zwar am 20ten August 1774. Mit Composition hatte er sich nie viel in seinem Leben beschäftigt; erst in den letzten Jahren desselben fing er an, auch Einiges für sein Instrument zu setzen, und vornehmlich zwar Solo's, von denen auch einige zu Paris gedruckt worden sind. Auch seine Schwester, die er nach Paris hatte kommen lassen, und die sich später an den Königl. Leibarzt Browne zu Versailles verheirathete, auf welchen sie namentlich durch ihre herrlichen Talente Eindruck gemacht hatte, zeichnete sich in der Musik aus. Sie war eine vortreffliche Sängerin, und hatte in ihren jüngeren Jahren auch manche und zwar große Reisen gemacht, auf welchen sie viele Triumphe in ihrer Kunst feierte. Von dem Augenblicke ihrer Verheirathung an gab sie natürlich ihr öffentliches Leben auf.

Psalm, nach der Niedersächsischen Mundart auch wohl ohne Vorschlags-P. also Salm. Die heiligen Lieder und Religionsgesänge, welche unter dem Namen Psalmen vorkommen, sind um ihres besonderen Gebrauches und ihrer Einrichtung willen also geheißen. Das griechische ψαλλειν nämlich, wovon das Wort herkommt, und welches kurzweg gewöhnlich durch „Psalmen singen" übersetzt wird, heißt: einen Gesang anstellen, mit welchem zugleich eine Instrumental-Begleitung verbunden ist, und die Psalmen des alten Testaments, welche ächte Religions- und Nationallieder des Volkes Gottes und hauptsächlich diejenigen geistlichen Gesänge sind, welche man unter dem Namen Psalmen versteht, wurden von den alten Hebräern stets unter Begleitung von einigen Instrumenten gesungen. Daher hat denn auch das alte Instrument Psalter seinen Namen, als ein Instrument, das besonders gern zur Begleitung des wirklichen Gesanges angewendet wurde, und nannte man in alten Zeiten die Psalter-Spielerinnen, Frauen, welche den Gesang mit Saitenspiel begleiteten und eigends dazu angestellt waren, Psaltriae. Selbst Paulus begreift nach Ephes. 5, 19. das Singen und Psaltiren als 2 ganz verschiedene Dinge, und im ganzen neuen und alten Testamente, z. B. Luc. 24, 44. und Ps. 27, 6., werden Lied und Psalm ihrer äußeren Form nach von einander getrennt, obschon der Inhalt

beider sie zu nichts Anderem als zu religiösen Singgedichten macht. So ist denn unter Psalm zunächst nur ein Religionslied zu verstehen, das nie anders als mit Instrumentalbegleitung gesungen wurde, wenn auch hie und da nur wechselsweise. Die Juden nannten die Psalmen auch Lobgesänge, und bei den Griechen u. Römern hießen sie Hymnen. Durch die Apostel wurden jene mit den hebräischen Psalmen, und namentlich denen von David bekannt, was aus einer Stelle des Augustin in Psal. 143., Matth. 26, 30. u. a. biblischen Erzählungen deutlich hervorgeht. Nun wurden aber die heil. Gesänge, welche wir in einer besonderen Sammlung im alten Testamente unter dem Namen Psalmen besitzen, selbst wieder eigetheilt in Lieder und eigentliche Psalmen. Jene haben unstreitig viel weniger musikalischen Werth als diese; ja man könnte ebenfalls behaupten, daß jene kaum die Gränze einer musikalischen Declamation oder eines einfachen Recitativs überschritten, diese aber wirklich gesungen wurden. In den Ueberschriften der Psalmen wird immer gleich angezeigt, ob sie ein bloßes Lied, oder ein wirklicher Psalm sind. Bloße Lieder sind z. B. die Psalme 45, 46 und von 120 bis 134, welche zusammen auch den Namen Hamaaloth führen. In den Psalmen 48, 66, 83, 87, 88 und 108 lautet die Ueberschrift: ein Lied ein Psalm, und in Psalm 30, 65, 67, 68, 75, 76 und 92 umgekehrt: ein Psalm ein Lied. Die Erklärungen der Exegeten lauten hierüber verschieden; keine indeß stoßt jenen allgemeinen Satz um, daß ein Psalm ein mit Instrumenten begleiteter religiöser Gesang ist. Sicher bezieht sich jene dunkle Aufschrift wohl nur auf die Art des Vortrags jener Psalmen, und Hilarius, Euthymius, Chrysostomus und Basilius haben wohl nicht unrecht, wenn sie der Ansicht sind, daß „ein Psalm ein Lied" zuerst wie ein wirklicher Psalm, ein cantables Lied mit Instrumentalbegleitung und dann wechselsweise als ein recitativischer Gesang, und umgekehrt „ein Lied ein Psalm" zuerst als ein recitativischer Gesang und dann wie ein wirklicher Psalm vorgetragen wurde, oder daß bei jenem zuerst die Instrumente allein anfingen (vorspielten) und dann der Gesang einfiel, und bei diesen umgekehrt erst der Gesang allein begann, und dann endlich auch die Instrumente dazu traten. Uebrigens mag auch, was wiederum Viele glauben, die ganze Ueberschrift ohne besondere Bedeutung und ein bloßes Wortspiel seyn, und die Stelle Ps. 40, 3.; Gen. 2, 7.; Dan. 1, 20. 2, 1.; und Deut. 8, 5. 32, 15. als beweislicher Grund für solche Auslegung gelten; wir wollen dem um deßhalb schon hier nicht widersprechen, weil für die Kunst selbst, und nicht einmal ihre Geschichte, etwas Ersprießliches daraus gewonnen wird. Jene Psalmen nun, wie sie uns in einer Sammlung in der Bibel vorliegen, welche von den Hebräern auch wohl das „Buch der Lobgesänge" oder „das Buch der Hauffen" und „der kleine Pentateuch" (weil die Masorethen vor Alters sie in 5 verschiedene Theile theilten) genannt wird, sind fast sämmtlich aus den Zeiten Davids und der späteren, vielleicht nur einer (der 90, der Ps. Mosis) aus einer früheren Zeit. David (s. d.), der den Tempelgesang vollendete, ordnete nicht nur aus den Leviten eine bedeutende Anzahl von Sängern und Singmeistern an, sondern dichtete auch selbst zum gottesdienstlichen Gebrauche heilige Lieder, die dann das Vorbild und Muster von vielen anderen wurden. Nicht alle Psalmen aber, die seinen Namen tragen, sind von ihm, selbst wohl nicht einmal die 71, die ausdrücklich seine Ueberschrift tragen. Andere, die nicht nach seinem Namen benannt sind, und deren Ueberschrift wahrscheinlich verloren ging, mögen dagegen wieder von ihm seyn. Inhalt und Form giebt diesen Vermuthungen Raum. Aus Davids Zeiten sind auch die meisten Psalme, die den As-

saph, Heman, Ethan oder Jeduthun zum Verfasser haben. Wer diese Männer waren, ist aus ihren eigenen Artikeln zu ersehen. Andere Psalmen sang wohl Salomo, der über tausend Lieder gedichtet haben soll, von denen indeß in der biblischen Sammlung selbst nur 2 stehen (72 und 127), wenigstens die ihm ausdrücklich zugeschrieben werden. Daß auch Samuel der Verfasser einiger der vorhandenen Psalmen sey, ist eine bloße Vermuthung. Die meisten unbetitelten Psalmen scheinen aus einer späteren Zeit, und namentlich aus der Zeit der babylonischen Gefangenschaft herzurühren. Dahin gehören auch die sog. Aufsteige-Psalmen, Reiselieder, die sich aber nicht blos auf die Rückkehr aus jener Gefangenschaft, sondern auf die alljährlichen Wallfahrten nach dem hochliegenden Jerusalem beziehen. Die ganze Sammlung besteht aus 150 solchen Liedern, welche Zahl aber sehr von der Eintheilung mancher Lieder abhängt. Alle sind im Allgemeinen lyrische Gesänge, Lieder im engern Sinne, oder Oden und Hymnen, aber theils eigentliche Oden, die entweder einen Gedanken, ein Gefühl oder ein Bild in einem kleineren Kreise sinnig darstellen, oder aus mehreren Gliedern sich zu einem lyrischen Ganzen runden, theils lyrische Wechselgesänge, Lieder von eigenthümlicher Gestaltung des elegischen oder idyllischen Tons. Die meisten haben die Gebetsform und sind Ausdruck des tiefsten Gottvertrauens. Nur die Kriegs- und Siegeslieder athmen hin und wieder einen unangenehm berührenden Nationalstolz. Mit anderen lyrischen Gesängen der Vorwelt darf man die Psalmen nicht vergleichen: sie sind eine ganz eigenthümliche und herrliche Frucht des heiligen Landes, in welcher der Offenbarung Stimme am lautesten erscholl und am reinsten bewahrt ward. Einige sind bei ganz besonderen Zeitbeziehungen für uns minder erbaulich, und diese gerade waren es auch, welche hauptsächlich von den Leviten beim Tempeldienste unter Begleitung von Harfen ꝛc. gesungen wurden, worüber man in den Artikeln Hebräische Musik und Leviten das Nähere findet; andere aber und zwar die meisten sind hingegen reich an Erhebung, Trost, kindlicher Zuversicht, freudigem Gottvertrauen ꝛc., eignen sich eben deshalb noch jetzt für jedes christliche Gesangbuch (d. h. in metrische Form gebracht), und sind es daher auch, welche in späteren Zeiten, bis heute, von den erwähltesten Kirchencomponisten in Form von Cantaten, Motetten ꝛc. in Musik gesetzt wurden. Oft hat man die Fähigkeit der Psalmen, sog. durchcomponirt mit Melodien unserer heutigen Musik, ja selbst mit nur irgend einer vollkommenen Mensuralmusik verbunden zu werden, bezweifelt und es Zwang genannt, wenn Componisten die Texte dennoch endlich in Musik brachten. Ihre Urmelodien sind verloren gegangen, daß sie aber auch für andere passen, hat die That bewiesen. Zeigt sich besonders in Davids Psalmen auch kein bestimmter Rhythmus für Auge und Ohr in abgezählten, regelmäßig wiederkehrenden langen und kurzen Sylben, kein bestimmtes Metrum, so ist doch ein Rhythmus vorhanden, nämlich in den parallelen Sätzen, der wie ein Erzeugendes und Erzeugtes sich gestaltet, worin wirklich sich eine Art Takt und Melodie geltend macht, wie z. B. nach Moses Mendelssohns Uebersetzung Ps. 42 u. 43, 31.:

„Gleich wie lechzet ein Reh nach klarem Quell,
Also lechzet mein Herz nach dir, o Gott“ ꝛc.

dann 3mal mit einem Refrain von 5 kurzen Zeilen unterbrochen:

Warum bist du so beklommen,
Herz! warum so ungestüm?
Verlaß dich nur auf Gott!
Einstens werd' ich ihm noch danken,
Meinem Retter, meinem Gott!

Andere haben allein kurze Zeilen, wie Pf. 91, strophenartig wechselnd:

Der Herr ist König!
Die Erde jauchze!
Die vielen Inseln
Erfreuen sich! ꝛc.

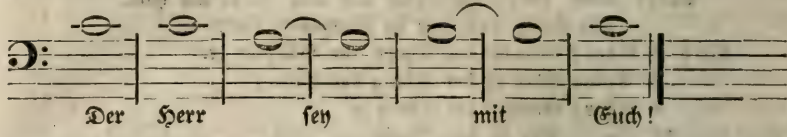
Bei einigen wechselt sogar ein Solo und Chorgesang, wie Pf. 24, der zur feierlichen Procession gemacht ist, als David die Bundeslade einholte:

Solo: Dem Herrn der Erde, und was sie in sich hält,
Die Welt, und wer da Wohnung findet ꝛc.
Vers 7, Chor: Erhebet die Thore, ihr Häupter ꝛc.
— 8, Solo: Wer ist der König der Ehre?
— 9, Chor: Erhebet die Thore ꝛc.
— 10, — Der ist der König.

Eben so Pf. 33 u. 90, 9, 18, 21 u. 148. Ja einige sind sogar ganz dramatisch wie Pf. 20 u. 118, und andere episch wie der herrliche 114te Pf. Und so liegt auch der Erweis, daß ihre Texte sich vollkommen zu einer modernen musikalischen Composition eignen, nicht blos in den mächtigen und großen Erfolgen, die diese bereits erreichte, sondern auch in ihnen selbst, ihrer ganz eigenthümlichen Beschaffenheit, welche sie in Namen u. Form ja auch zu ächt musikalischen Gesängen gemacht hat. In früheren Zeiten gab es wohl keinen Kirchencomponisten und Contrapunktisten, der sich nicht in der Composition von Psalmen versucht und meist mit Glück versucht hätte, und wie gesagt, meist in Motetten- oder Cantaten-Form, die alsdann aber, als Musikstücke, immer auch den Namen Psalm führten. Die vollendetsten unter den älteren sind wohl die Psalmen von Marcello, die bekanntlich auch einen so wesentlichen Einfluß auf die musikalische Cultur äußerten, und unter den neueren die von Fr. Schneider. Daß manche der Tonsetzer auch Psalmen für bloße Vocalmusik setzten, hätte nicht geschehen sollen, um nicht von der ersten Idee eines Psalmes nach der ganzen und eigentlichen Bedeutung des Worts abzuweichen. In neueren Zeiten findet man nun aber auch manches Kirchenmusikstück (natürl. Vocalmusikstück) unter dem Namen „Psalm," das keinen eigentlichen Psalm aus der Bibel zum Text hat, sondern nur eine auf Psalmen-Weise gedichtete Ode. Solche besitzen wir mehrere, unter Anderen von Klopstock. In der christlichen Kirche durften die Psalmen erst nach Constantin des Großen Zeiten als Messe-Musik gesungen werden. Ueber den Charakter und den Styl einer Psalmen-Composition noch Etwas zuzufügen, dürfte nach allem Bisherigen wohl als überflüssig erscheinen, zumal da sie ganz mit d. Motette oder Cantate zusammenfällt, und unausnahmlich ein Kirchenmusikstück ist, das hinsichtlich seiner ganzen Haltung immer seinem erhabenen Zwecke zu entsprechen hat, und in seiner besondern prakt. Bearbeitung lediglich v. d. Beschaffenheit u. formellen Anlage des Textes abhängt. Dr. Sch.

Psalmodie, bezeichnet zuvörderst sowohl das Singen der Psalmen mit Musikbegleitung als die Melodie des Psalmengesanges selbst. Auch wohl den Psalm an und für sich, in wiefern er gesungen wird, hat man schon eine Psalmodie genannt. In dieser Bedeutung des Worts hätten wir denn im Grunde keine ächte Kenntniß mehr von der eigentlichen alten Psalmodie, denn die Singweise der Psalmen, wie sie bei den alten Hebräern gebräuchlich war, bleibt unserer Zeit immer noch ein Räthsel. Man vergleiche das hieher Gehörige im vorigen Artikel. Indeß hat doch jeder Psalm in sich einen vorherrschenden Gesangston, eine ihm inwohnende Melodie, die durch die Musik hervorgehoben wird, und auch in den Sangweisen der übersetzten Psalme in unseren älteren Gesangbüchern meist sehr richtig getroffen ist. Dann versteht man unter Psalmodie, welches Wort begreiflich von Psalm ab-

geleitet worden ist, einen Gesang, der wegen der Einförmigkeit seiner Melodie mit der natürlichen Rede gar viel Aehnlichkeit hat, und gleichsam zwischen Gesang und Rede die Mitte hält: eine musikalische Declamation. Der Art war und ist noch z. B. der an manchen Orten gebräuchliche antiphonische oder Collekten-Gesang der Prediger, der von der Gemeinde dann in ähnlicher Weise beantwortet wird. Wir wollen ein Beispiel davon hersetzen:



worauf die Gemeinde bekanntlich mit denselben Tönen antwortet: Und mit deinem Geist. Ziemlich alle liturgischen Gesänge können als Psalmodien angesehen werden. Man lese den Art. Liturgie. Und so betitelten denn auch manche alten Kirchencomponisten Sammlungen von ihren dahin gehörigen Tonsätzen mit dem Namen Psalmodie. Das meiste Ansehen hatte in der Kirche von jeher des Ambrosius Psalmodie, die gleich einem Volksgesang sich verbreitet hatte.

Psalter, lat. Psalterium, zunächst belegt man mit diesem Namen wohl die ganze Sammlung von Psalmen, welche sich in der Bibel vorfindet. Darüber vergleiche man den Art. Psalm, mit welchem Worte Psalter einen und denselben Ursprung hat. Dann existirte ehedem, und besonders bei den Hebräern und den mit diesen verwandten Völkern ein Instrument Namens Psalter. Es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt, Psalter sey gerade dasjenige Instrument gewesen, womit die Hebräer blos ihre Psalmen begleitet hätten, u. habe dann daher auch seinen Namen bekommen. Das hebräische oder vielmehr chaldäische Wort, welches die Septuaginta durch ψαλτηριον übersetzen, heißt eigentlich Pfeiffwerk; das griech. ψαλτηριον jedoch bedeutet mehr Saitenspiel, indeß auch musikalisches Instrument überhaupt, ohne nähere Anzeige. Die Niederländer übersetzen es ja sogar durch Orgel. Das ist aber auf jeden Fall falsch. Das Instrument, welches bei den Alten Psalter hieß, war ein harfenartiges Saiteninstrument, das nicht geschlagen (wie Einige vermuthen), sondern blos mit den Fingern gespielt wurde. Plutarch führt z. B. einen Fall an, wo die Spartaner einen fremden Psalterspieler, der nicht mit den Fingern allein spielte, sondern die Saiten auch mit einer Schlagfeder riß, hiefür hart straften. Die Griechen u. Hebräer, auch Römer, Perser ꝛc., hatten das Instrument und unter gleichem Namen. Es ward in 2 verschiedenen Dimensionen verfertigt. Man hatte einen großen u. einen kleinen Psalter. Der große hieß Magadis, der kleine Pectis. Beide Arten sind unter ihren besondern Artikeln beschrieben. Besonders bei den Orientalen war der Psalter sehr beliebt. Dan. 3, 7. heißt es z. B., daß Nebukadnezar selbst zur Ehre seines öffentlich ausgestellten Bildes die Psalter zu spielen befahl. Es kann dies nicht so viel heißen, als habe er blos im Allgemeinen Musik haben wollen, denn er nennt daneben auch noch mehrere andere Instrumente. Die LXX. und Luther verwechseln Psalter bisweilen auch mit Nabel, und haben dadurch schon manche Verwirrung in die alttestamentliche Organologie gebracht. Wir haben unter dem Artikel Nabel das Nähere hierüber beizubringen gesucht. — In einigen Gegenden, und namentlich in Amerika existirt auch in diesem Augenblicke noch ein Instrument Namens Psalter, Psalterion oder Salterion, wenn es auch nicht gerade sehr häufig gefunden wird. Es ist ein 4 Zoll hoher trapez-

förmiger Kasten mit Resonanzboden, der oben mit 3 Octaven Metallsaiten überzogen ist, welche mit den Fingern angeschlagen werden. Beim Spiele liegt das Instrument wagerecht vor dem Musiker. Viel Aehnlichkeit hat es mit dem, in Deutschland auch schon bald vergessenen Hackebrett, nur daß es nicht mehrchörig bezogen ist, und nicht mit Klöppeln oder Hämmerchen geschlagen wird. Dr. Sch.

Psaltriae oder **Sambucistriae**, s. **Psalm**. Dann nannten die Römer auch wohl diejenigen Frauenzimmer so, welche bei ihren Gastmahlen die Gesellschaft mit allerhand Arten von Gesang und Saitenspiel zu unterhalten, und fröhlich zu stimmen suchten, ohne besondere Rücksicht, welches Instrument es war, dessen sie sich dabei bedienten, oder was für einen Gesang sie anstimmten. Livius spricht im 6ten Capitel des 39sten Buchs seiner römischen Geschichte von dieser Sitte, die ohngefähr 200 Jahre vor Christus eingeführt wurde. Den Namen Sambucistriae hatten diese Frauen von dem Instrument Sambuke erhalten.

Psellus, Michael, griechischer Theolog, Musikus und Historiker, geboren zu Constantinopel, stammte aus einer sehr vornehmen Familie, und blühete besonders ohngefähr von der Zeit 1050 bis 1070 nach Christus, unter Constantin Ducas, war Hofmeister des Kaiserl. Prinzen, welchem er 1071 auch zur Krone verhalf. Daher folgte mit dessen Sturze 1078 auch der seinige, und er mußte Mönch werden. Als solcher lebte er noch 30 Jahre, und in dieser Zeit sich blos mit Bücherschreiben über alle möglichen Gegenstände, auch über Müsik, sich beschäftigend. Er verfertigte unter Anderem ein Compendium de Musica exactissimum, das zuerst Arsenius und Xylander herausgaben, nachher in Allards Libr. sing. de veterum musica (Schleusingen 1636) mit einer mangelhaften lateinischen, und endlich in Mitzlers mus. Bibliothek Bd. 3. pag. 171 ff. sowohl in griechischem Grundtexte als mit einer ganz guten deutschen Uebersetzung abgedruckt wurde. Psellus starb um 1110 in einem Alter von ohngefähr 80 Jahren. ††.

Ptolemäus, Claudius, Geograph, Astronom, Mathemathiker u. Musiker, geboren zu Pelusium in Aegypten um 70 Jahre nach Christus, lebte zu Alexandria unter der Regierung des Marcus Antonius und Hadrian, soll gegen 80 Jahre alt geworden seyn, und wird als der Erste unter den Männern seines Fachs im Alterthume angesehen. Außer mehreren und für die Interessenten immer wichtigen astronomischen, mathematischen und geographischen Werken, welche nicht hieher gehören, schrieb er auch ein Werk in 3 Büchern und in griechischer Sprache über die Harmonie, welche Doctor John Wallis ins Lateinische übersetzte und 1682 in 4, 1699 aber in Folio herausgab, mit Anhängung eines Appendix de veterum harmonica ad hodiernam comparata. Jedes Buch dieses Werks zerfällt in 16 Capitel, deren Inhalt in Forkels Literatur nachgesehen werden mag. Für den Geschichtsforscher, und namentlich der griechischen und morgenländischen Musik überhaupt, hat es noch immer bedeutenden Werth.

Pucitta, Nicolo. In Deutschland ist wenig über diesen, besonders durch die Catalani, welche auf ihren Reisen häufig Compositionen und besonders Arien aus Opern von ihm vortrug, in Aufnahme gekommenen Componisten bekannt. Möchten der Redaktion dieses Werks von irgend einem Kundigen nähere Nachrichten über ihn werden, als wir mitzutheilen im Stande sind. Von Geburt scheint er ein Mailänder zu seyn, und vermuthlich lebt er auch jetzt noch in Mailand. Seine erste komische Oper „Il puntiglio" kam 1802 hier zur Aufführung. Nachgehends schrieb

er unter anderen noch: „la Placida Campagna," Calma o Caro," „la Caccia d'Enrico IV." Aus diesen sang auch die Catalani besonders gern die Bravour-Arien. Weit verbreitet hat sich sein Tyroler-Lied „Tage flieh'n wie Augenblicke."

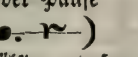
Pugnani, Gaetano, Virtuos auf der Violine und Componist, ward geboren 1727, von Tartini, seinem nachmaligen Rival, gebildet, machte viele und große Reisen durch Italien, Frankreich, Deutschland ꝛc., kam als Königl. Cammervirtuose nach Turin, und starb hier endlich als Oberaufseher der Königl. Musik 1803. Das ist die ganze äußere Lebens-Carriere dieses merkwürdigen Mannes, der als Violinist wohl der größte Künstler seiner Zeit und seines Landes war. Betrachten wir nun aber seine Erscheinung in der Welt wie auf dem Gebiete der Kunst näher. Sie hat großes Interesse für Jeden, der sich um Musik und ihre Heroen bekümmert. Als Componist war er besonders für sein Instrument thätig. Violin-Solo's, Duo's, Trio's, Quartette, Quintette und Sinfonien sind in Menge von ihm gedruckt erschienen; aber kein einziges Concert. Diese componirte er allein nur zu seinem eigenen Gebrauch, und sie waren auch so schwer und so originell gearbeitet, daß sie kaum einen andern Spieler hätten finden können. Daher mag nun eines Theils das beispiellose Aufsehen kommen, das er überall und besonders in Paris damit machte. Die Werke erschienen neu, und die Art und Weise, wie das Instrument in ihnen behandelt wurde, blieb lange Zeit ein Räthsel. P. hat aber nie eine neue Schule des Violinspieles gründen oder bilden wollen, so wenig dies in Paganini's Absicht, betreff seiner mancherlei Künsteleien, liegen konnte. Das Aufsehen, welches Paganini unter uns gemacht hat, sieht vollkommen gleich dem, was Pugnani unter seinen Zeitgenossen erregte, und nicht blos als Virtuos, sondern auch als Mensch; in seiner ganzen höchst originellen Erscheinung bietet er manchen Anhaltungspunkt für eine Vergleichung mit jenem genialen Künstler, der von der Oberflächlichkeit nicht weniger selten schon als bloßer Charlatan und Sonderling ausgeschrieen wurde. Das wahre Genie tritt gewöhnlich hinaus über die Gränzen der Alltäglichkeit; es entfesselt sich aus einem Regelzwange, der ihm Tod seyn würde. Wir haben wohl noch keinen großen Geist, und namentlich keinen großen Künstler kennen gelernt, dessen ganzer Charakter nicht der Kampfplatz gewesen wäre von den heterogensten Eigenschaften. Die äußersten Enden von Schwäche und Stärke pflegen sich gewöhnlich hier zu berühren, und ihre Gepaarung immer ein Räthsel bleiben zu lassen. Der erste Violinist seiner Zeit, und zwar, was sowohl gründliche Kenntniß und bewundernswerthe Geschicklichkeit, als edlen und ausgebildeten Geschmack betrifft, war er gesucht und ausgezeichnet überall; daneben war er ein redlicher, gutmüthiger und so mildthätiger Mann, daß den Nothleidenden der größte Theil seines bedeutenden Einkommens gehörte, und er sein ganzes Vermögen endlich sogar einer Armen-Stiftung vermachte; Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung unterschieden ihn als Gesellschafter, und verschafften ihm Zutritt in die besten Zirkel; allein er besaß auch eine kokettirende, ja kleinliche und sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine überaus große Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in seinem späten Alter in eine häßliche, pedantische Stutzerei überging, und sich auch in seinem ganzen An- und Aufzuge verkündigte. Eine schwülstige, aufgethürmte Frisur, ein desto knapperer, abgezwackter Frack von blauer Seide, und ein großer Strauß an der Brust gehörten bis zu seinem letzten Athemzuge zu seiner öffentlichen Erscheinung. Seine fast abentheuerlich groteske Figur stach dagegen viel greller ab. Eine schöne geistvolle Dame

von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Ciscibeo (freilich in allen Ehren) ausgezeichnet zu werden, war sein größtes Glück auf Erden, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei störte. Die Geschichte erzählt von mancherlei Späßen, die ihm um eben dieser merkwürdigen Züge seines sonst so vortrefflichen Charakters willen, besonders einmal in Turin von einem Maler, in Wien und Berlin, gespielt wurden. Es fehlt uns der Raum, auch nur einige davon mitzutheilen. Als er Alters halber nicht mehr als Virtuos auftreten konnte und mochte, wie die Sage geht, besonders deshalb, weil jener Maler ihn einmal (als Carrikatur) wie einen Knaben zeichnete, dem Tartini, mit welchem P. aus purer Eitelkeit gar nicht einmal verglichen werden wollte, die Finger auf den Saiten zurechtdrückt, versuchte er sich noch in der dramatischen Composition. Er schrieb die Opern „Nanetto e Labino," „Demofoonte," „Adone e Venere," „Achille in Sciro," und das heroische Ballet „Coresus und Calliroe." Die letztgenannte Oper und dieses Ballet wurden auch in Wien aufgeführt; alle aber haben im Ganzen nicht sonderliches Glück gemacht. Auch für die Kirche soll er Manches componirt haben; doch ist davon fast gar Nichts weiter bekannt geworden. Beliebt waren bis vor 15 Jahren ungefähr noch allgemein seine kleineren Violinsachen, namentlich die Duo's, die in der That auch selbst für schon mehr vorgerückte Spieler noch herrliche Uebungsstücke sind. k.

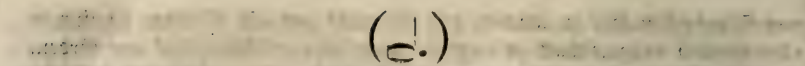
Puliaschi, Giovanni Domenico, ein römischer Componist des 17ten Jahrhunderts, war Canonicus von S. Maria in Cosmedin, wurde am 3ten Mai 1612 als Sänger in die Päbstliche Capelle aufgenommen, u. schrieb besonders mehrere Cantaten in gutem Style und bestem Geschmacke, die er dem Cardinal Borgheſe widmete und welche auch gedruckt wurden. Baini sah von ihm: „Musiche a voce sola" (Rom 1618), und „Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare posti in musica dal Sig. Giov. Dom. P. etc. con alcuni Motetti a una voce di G. F. Anèrio" (Rom 1618).

Pult, das Gestelle, auf welches bei Ausführung eines Tonstücks die Noten gelegt werden. Dasselbe muß immer dem vorhandenen Bedürfnisse angemessen, nicht zu breit und nicht zu schmal, nicht zu hoch und nicht zu niedrig ꝛc. seyn. — Harmonischer Pult, franz. Pupitre harmonique, ist eine Maschine, mittelst welcher ein gewisser franz. Abbé und Bibliothekar zu Langers, auch Mitglied der Academie zu Dijon, Jedermann binnen acht Stunden eine vollkommene Kenntniß der Harmonie beizubringen sich erbot. Seine Anzeige dieserhalb erschien im Journal encycl. Fevr. 1788 (pag. 153). Es ist aber nie etwas eben so wenig über den Erfolg seines Unternehmens als über seinen harmonischen Pult selbst weiter bekannt geworden.

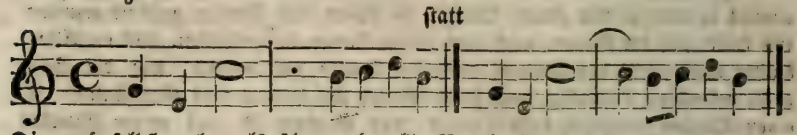
Punkt. Ehedem war der Punkt (.) das Zeichen der Note, und es kommt ja daher auch der Name Contrapunkt, was Alles unter den betreffenden Art. ausführlich genug erklärt ist. Seit Einführung der eigentlichen Noten nun wird der Punkt in unserer modernen Tonschrift auf dreierlei Weise: 1) als Verlängerungs- oder Vergrößerungszeichen des Zeitwerths einer Note oder Pause gebraucht. Er steht in diesem Falle immer rechts neben der Note oder Pause



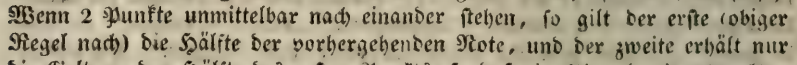
und hat immer den Werth der Hälfte von dem Noten- oder Pausenwerthe selbst, verlängert diesen also um die Hälfte, u. macht z. B., daß eine Viertelnote mit einem Punkt drei Achtel, eine Achtelnote drei Sechszehntheile, eine halbe Note



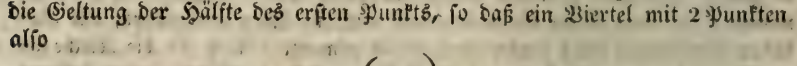
drei Viertel u. s. w. gilt. Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Tacte steht, bekommt er die halbe Geltung der letztvorhergehenden Note, wie z. B. in



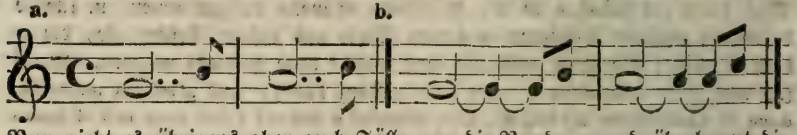
Die, und selbst mehrmals schon gedruckte Regel also, daß der Punkt in diesem Falle so Viel gelte als die darauf folgende Note, ist durchaus falsch. Wenn 2 Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (obiger Regel nach) die Hälfte der vorhergehenden Note, und der zweite erhält nur die Geltung der Hälfte des ersten Punkts, so daß ein Viertel mit 2 Punkten also



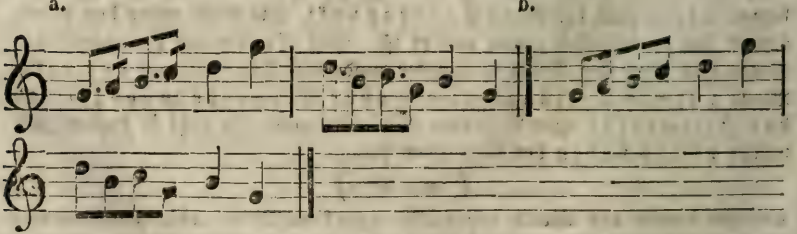
sieben Sechszehntheile, eine halbe Note mit 2 Punkten



sieben Achtel u. s. w. Werth hat, und a hier ausgeführt wird wie b:

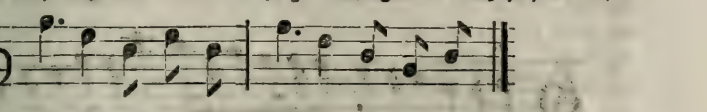


Nun giebt es übrigens aber auch Fälle, wo die Rundung und überhaupt die Schönheit des Vortrags nothwendig macht, daß der Punkt noch etwas länger ausgehalten werden muß, als sein eigentlich bestimmter Zeitwerth im Grunde erfordert oder erlaubt. Hauptsächlich geschieht dies bei solchen Noten, wo nach einer Note mit dem Punkte 2 oder mehr geschwind durchgehende Noten auf einander folgen, oder auch bei einer längeren Reihe von punktirten Noten in Sätzen von mäßiger Bewegung und mehr ernsthaften Charakters. Beispiele hiefür sind wohl überflüssig. Wie und wo indeß der Punkt als solches Verlängerungszeichen steht, so erscheint er lediglich als Mittel zur Gestaltung einer 3zeitigen Tonlänge, für welche wir in der Musik kein anderes unmaßgebliches Zeichen haben, und dies aber auch nur, indem er die folgende (bisweilen übrigens auch die vorletzte) Note um die Hälfte ihres Werths verkürzt: der Satz a ist in seiner ersten Gestalt nur wie in b

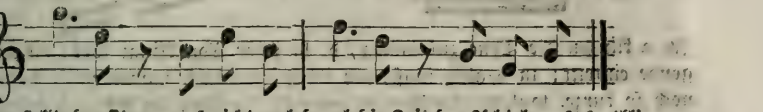


Apel zählt in seiner Metrik Thl. 1 pag. 111 diesen Umstand zu den wesentlichen Mängeln der musikalischen Taktirung. Allein es frägt sich, ob im geraden Takte, auf welchen allein nur jene Regel angewandt werden kann,

wirklich die punktirte Note durchaus jederzeit den nächsten Ton verkürzen muß, oder ob nicht auch in manchen Fällen eine Länge hinter derselben folgen kann. Mersenne (Harmonie universelle c. p. 397) gesteht dies zu u. bedient sich häufig auch solcher rhythmischen Form, indem er meint, daß in einer umfassenden Theorie auch das betrachtet werden müsse, was nicht eben vorkommt in der gewöhnlichen Praktik. Indeß auch in dieser kommen, neuerer Zeit wenigstens, in der That Fälle der Art nicht gerade so sehr selten vor, u. wir sehen auch nicht ein, warum nicht z. B. folgender Satz stehen dürfte

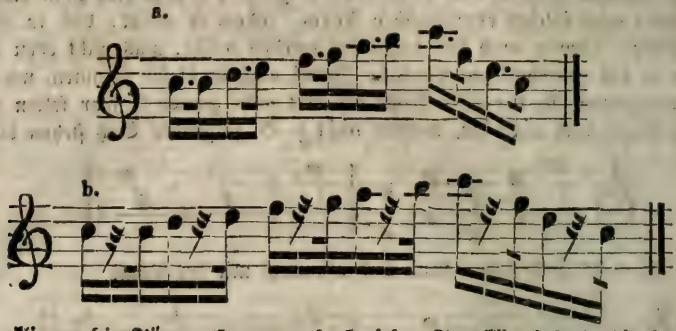


da er jedenfalls doch stehen kann und oft wohl mit der Pause



Warum sollte der Ton e u. d nicht noch durch die Zeit der Achtelpause fortklingen dürfen? — Es kommt dabei nur darauf an, zu welchem Zwecke der Punkt gebraucht wird, ob nicht zur bloßen Ausfüllung eines leeren Raumes, was nie seyn sollte, denn der Punkt, als verlängerte Tongeltung, bildet — worüber unter den Art. Rhythmus u. Taktfüllung noch Ausführlicheres beigebracht werden wird — einen höchst charakteristischen Theil der rhythmischen Formen. Er mag auf die Note eines schlechten oder guten Takttheils fallen, stets äußert er einen bestimmenden Einfluß auf die größere oder geringere Stärke u. Schwäche des Accents selbst, Die ganze Bewegung erhält dadurch etwas besonders Pikantes. Punktirte Noten, von deren praktischer Behandlung weiter unten noch mehr die Rede ist, bezeichnen mit ihren gleichsam geschärften Rhythmen stets nur innere Zustände der höchsten Unruhe; besonders heftige Aufwallungen des Schmerzes und der Freude können dadurch ausgedrückt werden, je nachdem die anderen Mittel der Tonkunst es bestimmen, wobei unter allen Verhältnissen jedoch die ihnen beiwohnende gereizte Lebendigkeit die dargestellte Empfindung beinahe unfehlbar überträgt auf das Gemüth des Hörers. — 2) Kommt in der Musik der Punkt als Vortragszeichen vor und steht in diesem Falle über den Noten. Er bedeutet alsdann, daß die Noten leicht abgestoßen werden sollen, was man auch mit dem ital. Worte staccato bezeichnet. Das scharfe Abstoßen, wodurch die Töne noch mehr von einander getrennt und kürzer angegeben werden, deutet ein kleiner, perpendiculärer Strich über den Noten an. Zuweilen trifft sich auch, daß über solchen Punkten über den Noten noch ein Bogen steht, der für sich das Schleifen oder Binden der Töne bezeichnen würde. In dem Falle sollen nun die Noten halb gebunden oder geschleift und halb abgestoßen vorgetragen werden, was man beim Spiel der Bogeninstrumente Piquiren (s. dies.) nennt. — 3) Endlich gebraucht man in der Musik den Punkt als Wiederholungszeichen. Man vergleiche diesen Artikel. — Aus alle dem Bisherigen ist nun auch leicht zu ersehen, was man unter bepunkten (der Noten) und punktirt in der Musik zu verstehen hat. Punktirte Noten sind entweder solche, welche neben oder welche über sich einen Punkt haben. Was es für eine Bewandtniß damit hat, ist oben erklärt; fügen wir daher hier nur noch Einiges über den Vortrag ꝛc. der punktirten Noten der ersten Gattung zu, wo der Punkt neben der Note steht. Vor allen Dingen darf der Vortrag solcher punktirten Noten nicht verwechselt werden

mit dem Vortrage ein und derselben Stelle, wenn statt der Punkte Pausen von gleichem Werthe stehen: a darf nicht gespielt werden wie b



In a klingen die Töne zusammen, d. h. jeder Ton klingt fort, bis der folgende eintritt; in b aber muß, wo die Pause steht, immer eine, wenn auch noch so kurze, tonleere Zwischenzeit bemerkt, die Töne an sich also schon mehr abgestoßen werden. Deshalb spielt man denn auch in punktirten Stellen die kurzen Noten gewöhnlich etwas schwach und angeschleift, u. den Hauptaccent bekommt immer die längere Note. Kommen bei mehrstimmigen Sätzen punkt. Noten von verschiedener Geltung zugleich vor, so verlängert man, der besseren Uebereinstimmung wegen, gemeiniglich die mehr geltende Note noch durch einen zweiten Punkt und spielt also die darauf folgenden Noten aller Stimmen zu gleicher Zeit. Ist in einem Satze die jedesmalige zweite Note punktirt, die erste hingegen kurz, so werden solche Figuren fast ohne Ausnahme geschleift und größten Theils schmeichelnd vorgetragen; den ersten Ton accentuirt man zwar, doch darf der Nachdruck nur sehr gelinde seyn. Es wollen solche Figuren höchst delicat behandelt seyn; giebt man z. B. den ersten Ton nur etwas zu kurz an, so artet der Vortrag, besonders in Tonstücken von sanftem Charakter, gar leicht ins Freche aus und verliert alle nöthige Rundung; Agricola sagt zwar: „Wenn die kurze Note voran und der Punkt hinter der zweiten steht, so ist die erste Note so kurz als möglich, und das Uebrige wird der Note zugelegt, die den Punkt hat", und Quanz stimmt ihm bei; allein Bach bestimmt ausdrücklich: „die erste Note wird nicht zu kurz abgefertigt, wenn das Tempo mäßig oder langsam ist", und die Erfahrung gebot allen späteren tüchtigen Meistern, ihm nachzufolgen. Ueber den Vortrag der punktirten Noten beim Gesange wird unter dem Artikel Vocalmusik geredet.

Punktirt, s. den vorherg. Artikel Punkt.

Punto, Giovanni, s. Stich (Johann).

Purcell (nicht Pourcell, wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon schreibt), Henry, war der Vater der unten folgenden beiden Daniel und Henry Purcell, und unter Carls II. Regierung Mitglied der Königl. Capelle zu London. Somit stammen denn die letztgenannten beiden Künstler nicht aus Frankreich, wie Mattheson behauptet, sondern sind geborne Engländer. Unser Henry P. war auch Componist. Burney theilt im dritten Bande seiner Geschichte pag. 486 einen 3stimmigen Gesang von ihm vollständig mit. P. starb zu London am 11ten August 1664.

Purcell, Thomas, war ein Bruder des vorhergehenden, und ebenfalls Mitglied der Königl. Capelle zu London, auch Componist, starb aber erst 1682. In Boyce's Collection pag. 289 Nr. 2 steht ein Burial chant von

ihm, den daraus dann auch Burney im dritten Bande seiner Geschichte pag. 477 mittheilte.

Purcell, Daniel, der ältere Sohn des obigen Henry P., aber bei Weitem nicht so ausgezeichnet in der Musik u. merkwürdig als der folgende Henry, sein Bruder. Er ward um 1650 zu London geboren, von seinem Vater unterrichtet, war dann eine Zeitlang Organist an dem Magdalenen-Collegium zu Oxford, und später an der Andreaskirche zu Holborn. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. 1697 ward zu London die Art Oper „Brutus of Alba or Augusta's Triumph" von ihm aufgeführt. Vorher (1693) hatte er schon eine Ode auf den Cäcilientag componirt und öffentlich mit Beifall zu Gehör gebracht. 1699 setzte er mit Leveridge gemeinschaftlich das musikalische Drama „die Prinzessin von Island"; 1700 noch die Oper „das Paradies der Liebe". Anderes seiner Arbeit ist verloren gegangen. Von großer Bedeutung muß übrigens Nichts davon gewesen seyn, da Burney, der so Vieles, Langes und Breites, über den folgenden Henry P., seinen Bruder, spricht, seiner gar nicht einmal erwähnt, u. wenn Walther u. Gerbert (dieser in seiner Geschichte des Kirchengesangs) einen berühmten Daniel P. anführen, so ist das ein Irrthum, indem sie dann unter diesem Namen nicht die Geschichte unsers und des eigentlichen Daniel P., sondern die seines Bruders, des folgenden und auch weit bedeutenderen Heinrich P., erzählen. Endlich schlägt auch Hawkins die musikalischen Talente dieses Daniel P. nicht sehr hoch an, und so dürfte denn wohl allen Raisonnements über das große musikalische Genie und die Berühmtheit eines alten Tonsetzers Namens Daniel P., wie sie hie und da noch vorkommen und von Halbwissern nachgeschrieben werden, nur sehr wenig Glauben beizumessen seyn.

Purcell, Henry, Bruder des vorhergehenden Daniel und jüngerer Sohn des obigen Henry P., ward geboren zu London 1658. Demnach war er denn erst 6 Jahre alt, als sein Vater starb, und so hat er denn auch von diesem wohl keinen Unterricht in der Musik mehr empfangen. Wer indeß sein Lehrer war, ist bis zur Stunde noch nicht genau ermittelt. Burney, der sich um Auskundschaftung seiner Geschichte sehr viel bemühte, vermuthet, daß er in der königlichen Capelle unter Capt. Cook als Chorknabe mit erzogen worden sey, und daß er dann auch noch nach Cook's Tode (1672) unter Pelham Humphrey's Aufsicht in der Königl. Capelle mitgesungen habe. Mag dies nun wahr oder nicht wahr seyn, wornach der Engländer nicht Viel fragt: er bleibt bei dem Satze stehen, daß nur von Händel der große Henry Purcell habe übertroffen werden können. Von wenigen oder gar keinem eingebornen Musiker der gesammten Vorzeit spricht der Engländer mit so viel Begeisterung als von diesem, u. er mag in der That auch Grund und ein Recht dazu haben. Kaum 18 Jahre alt ward 1676 P. zum Organisten oder vielmehr Capellmeister an der Westmünster-Abtei, und noch nicht 24 Jahre alt 1682 zum Organisten in der Königl. Capelle erwählt. Diese Stelle, welche stets mehrere Künstler zugleich bekleideten, ward, zumal damals, nur wahrhaft großen Meistern anvertraut, und die Geschichte hat vielleicht keinen zu nennen, der so früh zu dem ehrenvollen Amte gelangte. Uebrigens übertrafen die Kirchensachen auch, welche er nunmehr componirte, Alles, was man bis dahin in England Derartiges gehört hatte; und noch jetzt werden in der Westmünster-Abtei zu London sehr oft einige davon aufgeführt, auch Sammlungen in jeglicher Weise davon veranstaltet. Als sein Meisterstück gilt Kennern das „Te Deum" und ein „Jubilate". Auch im dramatischen Style, in welchem zu arbeiten er später aufgefordert wurde, schrieb er mit gleich großem Glücke. Er componirte unter en er n die Opern

und Operetten: „The Virtuous Wife", „Indian Queen", „Dioclesian or the Prophetess", „King Arthur", „Amphitrion", „Gordian Knot untied", „Distressed Innocence or the Princess of Persia", „The Fairy Queen", „The Old Bachelor", „The married Beau", „The Double Dealer", „Bonduca", „A musical Entertainment". Außer der letzten, welche er 1683 auf den Cäcilientag setzte, und die in Partitur gestochen ist, ist zwar keine vollständig gedruckt, aber sie erhielten sämmtlich ungemeinen Beifall, und es sind mancherlei Sammlungen von Ouverturen, Arien und Gesängen daraus veranstaltet. Er hatte sich durch sie zu dem Lieblingscomponisten der ganzen englischen Nation erhoben. Noch lange Zeit nach seinem Tode, der leider schon am 21sten November 1695, also in seinem 37sten Jahre, erfolgte, wollte man in ganz England fast gar keine andere und besonders Vocalmusik hören, als die sein Genius geschaffen hatte. In der That mußte ein Händel erst auftreten, ehe sich dieser unerhörte Enthusiasmus auch nur um Etwas milderte. Burney hat in seinem dritten Bande seiner Geschichte sich sehr ausführlich über den Charakter und die Kunst dieses Meisters ausgelassen. Eine deutsche Uebersetzung dieser Charakteristik findet man in der musikalischen Correspondenz von 1792 pag. 294—305. Dryden dichtete eine „Ode on the Death of Mr. H. P.", welche Doctor Blow in Musik setzte u. 1696 auch in Partitur drucken ließ. Außer den oben genannten Opern schrieb P. auch zu den Dramen „Timon of Anthens", „Theodosius or the Force of Love", „Dryden's Tempest" und „Don Quixote" die Ouverturen, Zwischenacte und Gesänge. Reine Instrumentalsachen findet man außer diesen Ouverturen ꝛc. u. einigen Uebungen und Sonaten für Clavier (worunter auch die sog. goldene Sonate, welche Hawkins in seiner Geschichte mittheilt) nicht von ihm. Er ward in der Westmünster-Abtei begraben u. erhielt die Grabschrift: „Hier liegt Heinr. Purcell, welcher an den seligen Ort gegangen ist, wo allein nur seine Musik übertroffen werden kann." Ein Feuerwerker, welcher dieselbe einmal las, schrieb sie ab und bestimmte sie nachgehends auch für sich, mit der nöthigen Abänderung auf seine Person und sein Amt. Man liest diese in der That höchst komische Parodie im ersten Jahrgange des Cramer'schen Magazins pag. 743. P's Bildniß findet man in Hawkin's Geschichte und vor seinem „Orpheus Britanicus", einer 1702 zu London erschienenen Sammlung von Ouverturen und Gesängen aus seinen Opern. 27.

Puschmann, Adam, Meistersänger, war seiner Profession nach ein Schuhmacher, wurde später Cantor in Görlitz, hatte lange auf sein Handwerk gewandert, und auch bei Hans Sachs in Nürnberg gearbeitet. Um 1580 befand er sich in Breslau, wo sich auf seinen Betrieb einige Jahre darauf auch eine Meistersängerschule nach Art der zu Nürnberg bildete. Auf der Maria-Magdalenen-Bibliothek zu Breslau liegt noch ein Manuscript in Folio von ihm, und auf der St. Bernhardin-Bibliothek ein Manuscript in Quart, sehr schön geschrieben und in grün Pergament mit rothem Schnitt gebunden. Beide enthalten das Schauspiel „Jacob und Joseph", und 5 Gesänge seiner Composition, die in den Zwischenacten gesungen werden sollten. Wichtiger aber noch ist seine „Tabulatur des Meistergesanges", welche von 1571 bis 1574 drei Mal aufgelegt wurde, im Manuscript sich aber ebenfalls noch auf der Maria-Magdalenen-Bibliothek zu Breslau befindet.

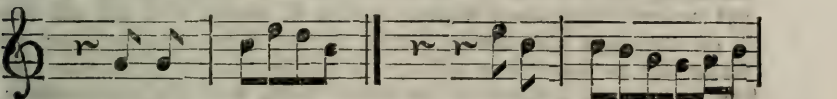
Pustkuchen, Anton Heinrich, geboren am 19ten Februar 1761 zu Blomberg im Fürstenthume Lippe, seit 1790 Cantor u. Organist, auch Lehrer der Musik im Seminar zu Detmold, und als solcher gestorben daselbst 1830, war ein vielfach geschickter Musiker, braver Orgelspieler und gu er Com-

poniſt. 1810 ſchrieb er eine ſehr lehrreiche und viele Erfahrung in der Sache bezeugende „Anleitung, Singechöre auf dem Lande zu bilden". Dann componirte er mehrere herrliche Arien, Duette und Chöre mit Orgel- und Clavierbegleitung, die in Sammlungen erſchienen: Orgelſtücke und kleinere Sachen für Clavier ꝛc. Am bekannteſten iſt er jedoch geworden durch mehrere Choräle, welche er zunächſt für das Detmold'ſche Landesgeſangbuch ſetzte 1810 edirte er auch ein Choralbuch für die Geſangbücher der reformirten Gemeinden im Fürſtenthume Lippe-Detmold, von dem ſchon 1813 eine zweite Auflage nöthig wurde. D.

Puy, Mademoiſelle du, ſtarb zu Paris als eine weltberühmte Harfeniſtin im September 1777. Durch faſt ganz Europa war ſie gereiſt u. hatte ſich mit Concert-Geben ein bedeutendes Vermögen erworben. Das Teſtament, welches ſie machte, war voller Sonderbarkeiten, die eine Geiſtesverwirrung vorausſetzen laſſen. Unter Anderem wollte ſie nach demſelben von keinem Hinkenden, keinem Verwachſenen und keinem Einäugigen zu Grabe begleitet werden; ferner ſollte in ihrem Hauſe in Zukunft nur eine adelige Familie oder Perſon wohnen; ein Garten, den ſie zu einem öffentlichen Zwecke verſchrieb, durfte aber mit keinen Zwergbäumen bepflanzt werden; ihren Katzen und deren Wärterin ſetzte ſie eine Leibrente aus, u. dergl. Dinge mehr. Ihre ſchöne Harfe erhielt ein Blinder aus dem Armenhauſe der Quinze Vingts, der mehrere Inſtrumente ganz gut ſpielte. Das Teſtament ward wirklich nach ſeiner ganzen Form und in aller Bündigkeit executirt.

Puzzi, ein ausgezeichneter italieniſcher Virtuos auf dem Waldhorne und auch Componiſt für ſein Inſtrument in der neueſten Zeit. Im Jahre 1817 befand er ſich in Paris, ſpäter aber mehrere Jahre hindurch in London, und ärndtete in beiden Hauptſtädten reichlichen Beifall. Im Sommer 1834 aber ließ er ſich wieder in ſeinem Vaterlande und zwar in Bergamo hören. Von ſeinen Compoſitionen ſind bis jetzt geſtochen und bekannt geworden: 2 Parthien Variationen für das Waldhorn mit Begleitung des Pianoforte; 1 Fantaſie für das Waldhorn mit Begleitung des Pf. v. Wzrd.

Pyrrhichius, ein aus der Folge von 2 kurzen Noten beſtehender Tonfuß, wie z. B. in



Es kann derſelbe alſo ſowohl in gerader als ungerader Taktart ſtatt haben, gewöhnlich aber im Auftakte, wo dann in der Vocalmuſik zwei kurze Sylben auf ihn fallen. Bei den Griechen kommt er häufig in den bei den Pyrrhichen geſungenen Liedern vor, um die raſcheren Bewegungen im Kampfe anzudeuten, und daher auch ſein Name. Dieſe Pyrrhichen waren Waffentänze, welche beſonders von den Spartanern ſehr häufig gehalten wurden, und den Pyrrhichos, Sohn des Achilleus, zum Erfinder hatten. Es iſt alſo falſch, wenn Koch und Andere unter Pyrrhichius auch zugleich dieſen Tanz verſtehen, der Pyrrhiche hieß, und zudem nicht mit Geſang verbunden war.

Pythagoras, nach der gewöhnlichen Annahme zu Samos um 584 vor Chriſtus geboren, ein altgriechiſcher Weiſer, in der Muſikgeſchichte merkwürdig als der Erſte, welcher das Verhältniß der Töne zu einander auf ein mathematiſches Princip zurückführte. Sein Vater, Mneſarchus, war Kaufmann, wahrſcheinlich aus Tyrus oder ſonſt einer phöniziſchen Stadt, und handelte nach Samos, wo er endlich das Bürgerrecht erhielt und ſich mit

seiner Familie niederließ. Mit allerlei Mährchen findet man gewöhnlich die Geschichte des Pythagoras ausgeschmückt. Den ersten Unterricht empfing er in seiner Vaterstadt von Kreophilus. Dann begab er sich nach der Insel Scyrus und ward ein Schüler des Pherecydes. Andere behaupten, er sey ein Schüler des Thales gewesen. Nach Jamblich's Erzählung verweilte er auf seiner Reise nach Aegypten einige Zeit in Phönizien im Umgange mit des Moschus Nachfolgern und anderen Priestern. Der samitische Tyrann Polykrates soll ihn dem ägyptischen Könige Amasis empfohlen haben. Von Aegypten aus begab er sich dann in den Orient. Nach seiner Rückkehr eröffnete er in Samos eine Schule, in welcher er auf ägyptische Weise seine Lehren in Symbolen vortrug. So erschienen seine Lehren wie göttliche Orakelsprüche, u. das heilige Dunkel, worein er sie zu hüllen wußte, erklärt nicht allein die unzählige Menge, sondern auch die beispiellose und unbedingte Hingebung seiner Schüler zu ihm. Das bekannte „Er hat's gesagt!" galt Allen für Alles; kein Beweis ward in irgend einer Angelegenheit gefordert. Von seiner Philosophie haben wir hier im musikalischen Lexicon nicht zu reden, doch kann nicht unerwähnt bleiben, daß P. als die erste Stufe zur Weisheit das Studium der Mathematik erschien, und als deren erste Grundlehre die Lehre von den Zahlen. Diese waren ihm gleichsam das Modell, wornach die Welt in allen ihren Theilen geformt und gebildet worden. Daher wollte er denn auch nach ihnen das ganze System und Wesen der Musik, in welcher er große Kenntnisse besaß und die er hoch verehrte, berechnet wissen. Es war ihm die Musik nicht nur eine vom Ohre zu beurtheilende Kunst, sondern eine auf mathematische Grundsätze und Verhältnisse zurückzuführende Wissenschaft und mit der Astronomie verwandt. Hierin trat ihm oder vielmehr seiner Lehre später Aristoxen entgegen, und es bildeten sich durch die Anhänger dieses zwei ganz eigene Schulen, die sich Pythagoräer und Aristoxener nannten. Man sehe den Art. Aristoxen. Der Sage nach ward P. Erfinder einer musikalischen Tonleiter (pythagorische Lyra, octochordum Pythagorae), welche nach seinem Tode in Erz eingegraben und im Tempel der Juno auf Samos aufbewahrt wurde. Die Erfindung des harmonischen Canons oder Monochords, eines Instruments mit einer einzigen Saite, das zur Messung der musikalischen Intervalle diente, ist ihm von alten und neueren Schriftstellern beigelegt worden. P. glaubte auch, und war hierin ein Vorgänger aller anderen Denker über die Beziehungen der Kunst zur Natur, daß die himmlischen Sphären, worin die Planeten sich bewegen, indem sie bei ihrem Umschwunge den Aether theilen, einen Ton hervorbrächten, und daß dieser Ton verschieden seyn müsse nach ihrer Größe, Schnelligkeit und Entfernung. Daß diese Töne aber von der Art wären, daß sie die vollkommenste Harmonie bildeten, mußte er consequenter Weise glauben vermöge seiner Vorstellung von der höchsten Vollkommenheit des Weltgebäudes. Das Wahre und Wesentlichste in dieser Lehre ist, daß P. die Welt als ein harmonisch geordnetes Ganze auffaßte, in welchem die Zahlenverhältnisse sich verwirklichten. Seine Nachfolger aber benutzten diese Lehre, um von ihrem Meister zu erzählen, daß er der einzige Sterbliche gewesen, welchem die Götter vergönnt hätten, die Harmonie der Sphären zu vernehmen. Man vergleiche darüber den Artikel Harmonie der Sphären. Vieles über des P's Lehren, Erforschungen, Lehr- u. Grundsätze in der Musik, sein ganzes Verfahren in der musikalischen Speculation, kommt in den Artikeln über Griechische Musik u. namentlich Griechische Kanonik, auch in den unter Pythagorisch angezogenen und den zur mathematischen Klanglehre gehörigen Artikeln vor, was ebenfalls nachgelesen werden mag, da wir es der Raum-

ersparniß wegen hier nicht wiederholen können. Wie wenig Zuverlässiges und eigentlich Kunstphilosophisches nun aber auch das ganze Pythagorische musikalische System enthalten mag; hoch steht er dennoch unter den musikalischen Genie's der Vorzeit und besonders den Denkern seiner Periode. In der ganzen Geschichte der Musik ist er im Grunde der Erste, von dessen Ideen und Anwendungen der Tonkunst sich etwas Bestimmtes sagen läßt. Er beförderte sie durch seine idealische Darstellung der Musik und durch den Gebrauch derselben bei der Erziehung, und stellte sie zuerst auf einen hohen Standpunkt unter den Künsten u. Wissenschaften. Man wirft ihm Einseitigkeit in der Auffassung der Musik vor; wer aber die Ordnung der Dinge Musik nennt und bis zu der entfesselten Idee einer Sphärenmusik sich aufschwingt, kann wahrlich nicht von einem kalten Prosaismus befangen seyn, und suchte er auch die Ursache seiner Erscheinungen u. Idee auf einem noch so ungenialen und prosaischen Wege zu ergründen. Plato war der Erste nach ihm, der die Musik in gleich ätherischer Höhe anzuschauen vermochte. Ihm wie allen Bekennern zu P. galt das Wort Klang für die Wirkung einer Bewegung. Daß P., wie seine Schüler so gerne von ihm behaupteten, aus besonderer Gunst seines Genius die Harmonie der Sphären nicht blos gehört, sondern auch ihre Regel verstanden und seine ersten Schüler gelehrt habe, wie dieselbe auf irdische Weise mit Menschenstimmen und Instrumenten nachgeahmt werden könne, müssen wir als eine unschädliche Selbsttäuschung der großen Pietät ansehen, womit jene an ihrem Meister und Lehrer hingen. Und P. machte überdem Ansprüche auf übernatürliche Kräfte und wollte von der Menge als ein außerordentlicher Mann angesehen seyn; doch mißbrauchte er den Einfluß nicht, dessen er dadurch fähig wurde. Seine segensreichen Wirkungen traten überall hervor. Der Nüchternheit u. Mäßigkeit wichen Völlerei und Sittenlosigkeit; und auch die Kunst ward sorglicher gepflegt. 600 Einwohner von Kroton bekannten sich zu seinen strengen Vorschriften und legten ihr Vermögen zusammen zum Vortheil der ganzen Gemeinde oder des Bundes, welchen P. stiftete und der keinen andern Zweck als geistige Ausbildung hatte. Von allen Seiten und Gegenden strömten Schüler zu ihm her und vergötterten ihn; weil er aber die Vornehmen des Staats bildete, so gerieth sein Bund endlich in den Verdacht der Volksparthei. An der Spitze seiner Feinde zu Kroton stand der reiche Bürger Cylon, den er durch Verweigerung der Aufnahme in seinen Bund gegen sich aufgereizt hatte. Um sich zu rächen, überfiel derselbe einst das Haus des Milo, wo gerade eine Menge Pythagoräer versammelt war, und steckte es mit seinen Anhängern in Brand. Nur wenige entkamen; gegen 40 Personen verloren das Leben; P. floh zu den Lokrern, und da diese ihn nicht aufnehmen wollten, nach Metapontum. Da er auch hier Feinde fand, welche auf seinen Untergang dachten, so suchte er endlich eine Freistätte in dem Tempel der Musen, wo er, der Sage nach, in einem Alter von 80 Jahren (um 500 v. Chr.) im wahren Sinne des Worts verhungert seyn soll. Daß er, was wir schließlich noch zu bemerken haben, auch die griechischen Notentöne erfunden habe, ist das Unwahrscheinlichste unter Allem, was man ihm Musikalisches und namentlich an musikalischen Neuerungen zuschreibt. 48.

Pythagorisch, was auf Pythagoras (s. den vorhergehenden Art.) Bezug hat oder von ihm herrührt. Daher spricht man in der Musik von einer **pythagorischen Lehrart**; es ist diese keine andere als eine canonische, denn Pythagoras behandelte alle musikalischen Gegenstände streng nach mathematischen Grundsätzen (s. Canonik). — **Pythagorische Lyra** ist die von Pythagoras erfundene Leier oder vielmehr das von ihm

geordnete Tonsystem (s. Octachordum). — Ueber Pythagorisches Komma vergleiche man den Art. Komma, und über Pythagorisches Limma den Art. Limma. 48.

Pythische Spiele, gehörten zu den vier großen Spielen, welche in Griechenland gefeiert wurden, und waren zu Ehren des Apoll, des Pythonbezwingers (Python war ein furchtbarer Drache), schon in den frühesten Zeiten gestiftet. Gehalten wurden sie auf den sog. krissäischen Feldern bei Delphi, welches früher Pytha hieß, Anfangs alle 9 Jahre, auf eine Verordnung der Amphiktyonen aber nachgehends alle 5 Jahre. Es wurden dabei Lobgedichte zu Ehren Apolls unter Begleitung der Flöte oder Lyra abgesungen, und Dichter und Musiker stritten dabei um den Preis, der in einem Lorbeer- oder Eichenkranze bestand. Die Richter über den Kampf waren die Amphiktyonen. Später kamen andere musikalische und gymnastische Wettstreite dazu, von welchen das Nöthige in dem Artikel Wettstreit beigebracht ist, und die von so großem Einflusse auf die griechische Musikcultur waren. Bei Delphi wurden diese Spiele bis ins dritte Jahrhundert nach Christus gefeiert; in anderen Städten, wo man deren auch wohl veranstaltete, hörten sie früher auf. 48.

Pytho, ein unter seinem Volke berühmter Tonkünstler des alten Griechenlands, lebte am Hofe des Königs Pyrrhus. In Beiseyn des ebenfalls als Tonkünstler berühmten Cephesios fragte er einmal seinen Herrn, welcher von ihnen Beiden am besten singe: er oder Cephesios? Pyrrhus antwortete: Polyperco ist der beste Feldherr. Auf Pytho machte der Sage nach diese lakonisch ausweichende Antwort einen solchen Eindruck, daß er bald darauf kränkelte und nie wieder gesund ward. Seine Todeszeit findet sich indessen nirgends angegeben.

Q.

Quadagni, Castrat, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Venedig, und stand dort als Sänger wie als Acteur in großem Ansehn, besaß aber auch einen unbegränzten Künstlerstolz, der ihn für die Gesellschaft ganz unleidlich machte. In Dittersdorf's Biographie pag. 216 steht eine interessante Anekdote, wie diese Eigenschaft seines Charakters einmal auf eine bittere Weise sehr gedemüthigt ward. Wir mögen sie hier nicht wiedererzählen. Ueber Quadagni's übrige Lebensverhältnisse findet man nirgends zuverlässige Nachricht.

Quadrat oder B-Quadrat (b carré), Widerrufungszeichen, in dieser Gestalt

Vergl. zuvor auch die Art. B und Versetzungszeichen. Dies Quadrat ist das Zeichen, daß eine vorhergegangene Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones nicht ferner gelten soll. Ein Kreuz, als Vorzeichnung vor ein Tonstück gesetzt, würde die Stufe, die es betrifft, das ganze Stück hindurch oder bis zum Eintritt einer andern Vorzeichnung erhöhen; im Laufe des Satzes eintretend, würde es wenigstens den ganzen Tact hindurch gelten, und sich auch über den folgenden erstrecken, wenn dieser mit der erhöheten Stufe an-

finge. Dieselbe ausgedehnte Wirkung müßte ein b in der Vorzeichnung oder im Laufe des Satzes haben. Soll dies nun nicht seyn, soll die erhöhete oder erniedrigte Stufe einmal wieder unerhöht oder unerniedrigt auftreten, so wird das Widerrufungszeichen vor sie gesetzt, u. dies gilt nun wieder eben so weit wie Kreuze und Bee. Tritt es nämlich im Laufe des Satzes vor eine Note, so gilt es den Takt hindurch (d. h. die vorhergehende Erhöhung oder Erniedrigung hört den Takt hindurch auf) und den folgenden Takt hindurch ebenfalls, wenn derselbe mit derselben Stufe anhebt. Tritt es aber in der Form von Vorzeichnung auf, so erlischt die frühere Vorzeichnung durch Kreuz oder Be für den weitern Lauf des Tonstückes oder bis abermals die Vorzeichnung geändert wird. Man sieht hieraus, daß das Widerrufungszeichen sowohl Erhöhungszeichen (wenn es eine vorherige Erniederung aufhebt) wie auch Erniedrigungszeichen (wenn es eine vorherige Erhöhung aufhebt) seyn kann, und zwar weil es eigentlich nur negirenden, jedem Vorausgegangenen widersprechenden Sinn hat. Woher nun aber der Name B-Quadrat? Die erste Stufe, die im System der neueren Musik in zweierlei Gestalt auftrat, war die von uns h, damals aber b genannte; man brauchte daher für sie zweierlei Namen und Zeichen und schrieb das b für den Ton b in gewöhnlicher rundlicher Form

(♭),

also B rotundum, für den neuen Ton (h) aber in eckiger Form

(♮),

woraus unser

♮

entstanden ist) als B quadrum oder quadratum, bis endlich später der Name h als Stufenname eintrat. So war also B-Quadrat ursprünglich in dem Sinne eines Erhöhungszeichens aufgetreten, wie umgekehrt unser jetziges Erniedrigungszeichen ursprünglich Stufenname gewesen war. ABM.

Quadricinium, s. Quartett.

Quadrille (franz.), überhaupt Etwas, das zu Vieren oder 4 Paaren angeordnet ist; daher denn auch ein Tanz, der von 4 Paaren, deren sich je 2 zu 2 einander gegenüber stehen, ausgeführt wird, und aus 8 Touren besteht, von denen die beiden ersten einen Refrain bilden. Aus dem Grunde besteht denn auch die Musik oder Melodie dazu, die stets einen munteren, heiteren und lebhaften Charakter hat, immer aus 4 Reprisen, von je 8 Takten im Zweivierteltakte, bisweilen aber auch im Dreiachteltakte. Sonstiges Eigenthümliches besitzt die Q. gar nicht. Vor Alters ward sie viel getanzt, auch in Deutschland, jetzt weit weniger. a.

Quadrio, Francesco Xaverio, berühmt als der Herausgeber des 4 Bände starken und für die Musik und Dichtkunst nicht unwichtigen Werkes: „Della Storia e della ragione d'ogni Poesia", ein Jesuit, lebte zu Mailand und blühete besonders in dem 3- und 4ten Decennium des vorigen Jahrhunderts. Im 2ten Bande jenes Werkes pag. 704 ff. handelt er namentlich von den Verdiensten des Guido von Arezzo um die Musik; ebend. pag. 333 ff. von der Cantate; Bd. 3 Buch 2 pag. 431 von der Oper, u. ebend. pag. 494 von den Oratorien.

Quadruple-croche, heißt bei den Franzosen das Vierundsechszigstel oder die 64stel-Note; wörtlich heißt es 4 Mal geschwänzte Note.

Quaglia, 1) Giovanni Battista, Contrapunktist des 17ten Jahrhunderts, lebte zu Bologna. Einen besonderen Ruf hatte er als Motetten-

Componist, und noch jetzt findet man bisweilen eine Motette („Quis splendor quae lux") für Sopran mit Instrumental-Begleitung als ein Meisterstück seiner Art von ihm angeführt. Sie steht in der 1695 zu Bologna erschienenen Sammlung: „Motetti sacri a voce sola con Instr." — 2) Agostino Q., gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Italien nicht unbeliebt als Opern-Componist, war seit 1788 Cembalist im Orchester der großen Oper zu Mailand. In Deutschland sind nur einzelne Chöre, Arien und Duette von ihm bekannt geworden. Sein Todesjahr muß erst ins 2te Decennium des laufenden Jahrhunderts fallen.

Quagliati, Paolo, gehörte zu den merkwürdigsten Tonkünstlern seiner Zeit, d. h. aus dem Ende des 16- und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts. Er lebte zu Rom, und war der Erste, welcher, statt der bis dahin üblichen fugirten Motetten, nicht nur die sog. Monodien, sondern auch Duette, Terzette und Quartette in den Kirchenmusiken zu Rom einführte, die dann mit vollstimmigen einfachen oder doppelten und dreifachen Chören beschlossen, und dann auch in dieser Art mehrentheils, besonders die Motetten, gedruckt wurden. Auch war er der Componist der ersten 1606 zu Rom aufgeführten weltlichen Oper. Es gehörten indeß nicht mehr als 5 Sänger und 5 Instrumentalisten dazu; mehr Personen konnte der Karren nicht fassen, auf welchem das Stück des Abends auf den Straßen gegeben wurde. Es bestand dasselbe aus lauter Recitativen, nur daß diese nicht immer von blos einer, sondern wechselsweise von 2, 3, 4 u. 5 Personen zugleich vorgetragen wurden. Ein im Jahre 1611 gedrucktes Exemplar davon liegt noch jetzt in Rom und führt den Titel: „Carro di fedelta d'amore rappresentato in Roma da cinque voci, per cantar soli ed insieme, con aggiunto d'arie a una, a due, e tre voci, posto in Musica dal S. P. Q." Baini sah es. Von Orazio Tarditi ward zuerst diese Manier Q's nachgeahmt, und Beide erwarben sich einen bedeutenden Ruf unter ihren Zeitgenossen dadurch. 33.

Qualenberg, Michael, vortrefflicher Virtuos auf der Clarinette, lebte zuerst zu Wien, wo er auch seine musikalische Bildung erhalten hatte, und dann mit dem Titel Hofrath zu Mannheim, wo er 1772 starb. Gerber vermuthet in seinem neuen Tonkünstlerlexicon, daß er der Verfasser der 1791 in der musikalischen Correspondenz mitgetheilten „wahren Geschichte einer Steiner Violine" sey. Dies ist aber nicht der Fall, sondern derselbe hieß J. M. Qualemberg und war Hofmusikus zu München.

Qualität und Quantität. Wir haben diese beiden Ausdrücke hier nur ganz kurz zu erklären, da sie blos im Allgemeinen und nicht im Besondern die musikalische Kunst angehen. Qualität kommt her von dem lat. qualis (welcherlei) und ist die Beschaffenheit eines Dinges; Quantität kommt her von dem lat. quantus (wie groß) und ist die Größe eines Dinges, die Masse. Etwas qualitativ (beschaffentlich) betrachten, heißt, es in Ansehung seiner Beschaffenheit oder aller seiner Eigenschaften, mit Ausnahme der Quantität, in Erwägung ziehen. Das Umgekehrte ist die quantitative Betrachtung. Nun kann man aber die Qualität auch als eine intensive (innere, geistige) Quantität und wiederum die Quantität überhaupt als eine besondere Art der Qualität ansehen. Nach Kant ist Qualität die Bestimmung eines Dinges überhaupt, wodurch sein Inhalt oder seine Materie gedacht wird. Reden wir also z. B. von der qualitativen Beschaffenheit eines Tonstücks, so verstehen wir darunter seinen künstlerischen Werth, seinen eigentlich geistigen und poetischen Inhalt. Die Quantität desselben beschreibt seinen Umfang, seine Stimmen-Masse, den äußeren Tonreichthum, kurz Alles, was Aeußerliches

an dem ganzen Werke ist und unter dem Begriffe Größe gefaßt werden kann. Dr. Sch.

Quandt, Christian Friedrich, war in Herrenhut am 17ten September 1766 geboren. Seine wissenschaftliche Bildung erhielt er zuerst im Pädagogium zu Niesky, dann im theologischen Seminar zu Barby; durch Vorneigung zum Studium der Medizin hingeleitet, bezog er Ostern 1788 die Universität Jena. Nach vollendetem academischen Curs und Erlangung der medicinischen Doctorwürde machte er 1791 eine Reise nach London. Während eines anderthalbjährigen Aufenthalts daselbst vermehrte er seine medicinischen Erfahrungen in mehreren dasigen Hospitälern. Zugleich beobachtete er die Sitten und Eigenthümlichkeiten des Landes, für welches er immer eine große Vorliebe hegte. Reich an Kenntnissen und Erfahrungen mancher Art kehrte er in seine Heimath zurück, und im Jahre 1793 ließ er sich in Niesky, dem Orte seiner früheren jugendlichen Bildung, als ausübender Arzt häuslich nieder. Neben der medicinischen Praxis und der dahin gehörigen Lecture beschäftigte er sich hauptsächlich mit Musik und Malerei, und zwar so eifrig und so glücklich, daß seine zahlreichen Freunde und Verehrer schwer bestimmen konnten, in welchem Fache sowohl sein Talent als der Erfolg sich am glänzendsten bewies. In Hinsicht auf so mannigfaltige Verdienste wählte ihn die Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften 1797 zu ihrem Mitgliede. Aber sein schwächlicher Körper hinderte ihn bald an der gewohnten Thätigkeit, und er starb schon am 30sten Januar 1806 an der Auszehrung. Am meisten ist er neben seiner medicinischen Praxis dem musikalischen Publikum bekannt geworden. Musik war schon in seinen jungen Jahren seine Lieblings-Neigung und Beschäftigung, und welche Richtung sein Geschmack gleich Anfangs nahm, beweisen folgende eigene Aeußerungen von ihm: „Bald nachdem ich in meinen frühen Knabenjahren fähig war, einige Clavierſachen leidlich zu spielen, fielen mir Haydn's Sonaten in die Hände. Ich hörte sie von Anderen spielen, spielte sie selber, u. damit waren auch alle anderen Clavierſachen sogleich abgeschafft, und ich trieb meine Vorliebe zu Haydn's Composition bis zu einer wahren Intoleranz. Aus seinen Quartetten und Sinfonien summten mir beständig ganze Sätze in den Ohren; ich machte Clavierauszüge daraus, schrieb sie sorgfältig aus den Stimmen in Partitur, um die Composition recht zu studiren. Wenn meine Studien nicht eine andere Richtung hätten nehmen müſſen, Haydn's Werke allein hätten mich zum Componisten gemacht." Als Componist ist Q. zwar niemals aufgetreten, allein dasjenige Interesse an der Kunst, welches, niemals durch blos Mittelmäßiges befriedigt, nur auf das Vollendete und Höchste geht, verlor auch in seinen späteren Jahren nicht an Kraft, und nie konnte er so warm werden, als wenn er Triviales loben hörte. Wie die Kunst, so sollten, meinte er, auch die Instrumente seyn: vollendet in ihrer Art, d. i. fähig des höchsten durch die Kunst erlangten Ausdrucks. Er, der als Liebhaber der Physik in seiner Jugend einen elektrischen Apparat, in der Folge ein Spiegeltelescop verfertigt hatte, bauete mit gleicher Geschicklichkeit mehrere vortreffliche musikalische Instrumente. Das erste derselben war ein Euphon, eine Art Harmonica mit horizontalen Glasstäben, wovon im Februarheft des Modejournals von 1791 eine Beschreibung u. Zeichnung erschien. Die Idee eines solchen Instruments verdankte er, seinem eigenen Geständniß nach, dem berühmten Chladni, die Ausführung aber seinem eigenen erfindungsreichen Genie. Er selbst giebt von seinen Arbeiten der Art in einem Stück der Oberlausitzischen Monatsschrift von 1797 Rechenschaft. Es ist dahin nämlich auch eine Glockenharmonica zu rechnen, welche er um ziemlich dieselbe Zeit ver-

fertigte; ferner mehrere Versuche über den Ton verschiedener mit dem nassen Finger gestrichener Körper, z. B. des Schilfrohrs, welches, zumal mit Copallack bestrichen, so starke Töne gab, daß er darauf den Plan eines Euphons mit Rohrstäben (von übrigens gleicher Einrichtung) gründete, den er jedoch seines frühen Ablebens wegen niemals ausgeführt hat; endlich seine Versuche mit der Aeolsharfe, worüber er ebenfalls in die Lausitzische Monatsschrift einen Aufsatz lieferte. Er selbst legte in der Folge auf alle diese Instrumente nur einen geringen Werth, cultivirte vielmehr hauptsächlich wieder das Clavier und Pianoforte, auf denen er besser und mehr die von ihm so hoch geschätzten Werke eines Haydn und Mozart bewundern und genießen konnte. Auch in der Reitkunst besaß Quandt nicht geringe Fertigkeit. In seinem Aeußern war er ein nicht weniger merkwürdiger Mann. Bei einem Schein von Rauhigkeit und Härte, welcher größten Theils eine Folge seines starken und freimüthigen Ausdrucks war, trug er doch viel Theilnahme und Mitgefühl in sich; aber man mußte ihn näher kennen, um sich zu überzeugen, daß ihm bei vieler natürlichen Gutmüthigkeit jene Tugenden eben so eigen waren als ein erklärter Haß aller Falschheit und eine strenge Wahrheitsliebe. Sein Umgang war angenehm, heiter und lehrreich, nur mußte man sich bisweilen gefallen lassen, daß er desultorisch von einem Gegenstand zum andern überging, wobei es dann nicht selten der Fall war, daß Personen, welche Q. den Musiker besuchen wollten, nur den Zeichner oder Pferdeliebhaber in ihm fanden, und umgekehrt. In den letzten Paar Jahren seines Lebens mußte er sich Kränklichkeits halber ganz von der medicinischen Praxis zurückziehen, und nun trieb er fast ausschließlich Musik, und fing manche neue Unternehmung und manchen neuen Versuch, namentlich in der Akustik und Instrumentenbaukunst, an, vollendete aber Nichts mehr.

Quanz, Johann Joachim, Königl. Preußischer Cammermusikus und Hofcomponist im 18ten Jahrhundert, und besonders berühmt als Musiklehrer des großen Königs Friedrich II. von Preußen, aber auch als ausgezeichneter Virtuos seiner Zeit auf der Flöte, fleißiger Componist für sein Instrument und Vervollkommner desselben. Er wurde am 30sten Januar 1697 zu Oberschaden im Hannöverischen geboren und war der Sohn eines Hufschmieds. Obgleich ihn sein Vater sehr ernstlich zu seiner Profession anhielt, so hatte doch der junge Q., indem er in Gesellschaft seines älteren Bruders mit seiner Baßgeige den Bauern bei ihren Festgelagen u. Tänzen aufgewartet hatte, zu viel Geschmack an dieser für ihn lustigen Lebensart gefunden, um ihr nicht vor allen übrigen den Vorzug zu geben, als er im 10ten Jahre seinen Vater durch den Tod verlor. Ohne Weiteres begab er sich daher bei seinem Oheim, welcher Stadtmusikus in Merseburg war, förmlich in die Lehre, u. als auch dieser schon nach drei Monaten starb, hielt er noch sieben und ein halbes Jahr bei dessen Nachfolger und Schwiegersohn aus. Er lernte in dieser Zeit alle Instrumente spielen, welche von einem damaligen Kunstpfeifer-Gesellen gewöhnlich gefordert wurden, wählte jedoch insbesondere die Violine, Hoboe und Trompete zu seinen Hauptinstrumenten, und nahm noch überdies bei dem Organisten Kiesewetter in Merseburg zu seinem Vergnügen Unterricht auf dem Claviere. Nachdem er kurze Zeit bei einigen Stadtmusikern in kleinen Städten dasiger Gegend als Geselle conditionirt hatte, kam er als solcher im Jahre 1795 zum Stadtmusikus Heine nach Dresden, wodurch einer seiner längst gehegten Wünsche erfüllt wurde. Bei Anhörung der dasigen großen Virtuosen, eines Pisendel, Veracini, Hebenstreit, Weiß, Richter und Buffardin gerieth er ganz außer sich und brannte vor Begierde, sich eines Platzes unter ihnen würdig zu machen. Im Jahre

1718 erhielt er die Stelle eines Oboisten in der damals errichteten sogenannten polnischen Capelle, und begab sich mit den übrigen 11 Mitgliedern derselben, von denen jeder, so wie er, 150 Thaler Gehalt und freies Quartier erhielt, nach Warschau. Da er aber bei dieser Gesellschaft in dem rühmlichen Bestreben, sich auf seinen beiden Instrumenten, der Violine und Hoboe, hervorzuthun, wichtige Gegner fand, so nahm er die Flöte nicht allein für sich mit Ernst vor, sondern ließ sich auch 4 Monate lang auf diesem Instrumente von dem berühmten Buffardin unterrichten. Dieser ließ ihn indeß blos schnelle Sätze einstudiren, worin seine vorzüglichste Stärke bestand, denn seinen schönen Vortrag des Adagio hatte Quanz erst später dem Umgange und Unterrichte des vortrefflichen Pisendel zu danken. Auch fing er um diese Zeit, aus Mangel an Flötenstücken, an, Verschiedenes für dies Instrument zu setzen, was er dann von einem Andern verbessern ließ, weil er bisher noch keine Gelegenheit gehabt hatte, förmlichen Unterricht in der Tonsetzkunst zu erhalten. Im Jahre 1722 wurde den Mitgliedern der polnischen Capelle ihre Besoldung bis auf 216 Thaler erhöhet, weil sie in Warschau bleiben mußten, da sie bisher immer einen Theil des Jahres in Dresden zugebracht hatten. Indeß erhielt Quanz doch im folgenden Jahre (1723) Urlaub, um in Gesellschaft des Lauteniſten Weiß und des nachmaligen Capellmeisters Graun nach Prag zu reisen. Hier hörte er die große Oper „Costanza e Fortezza" von Fux, welche daselbst bei Gelegenheit der Krönung Kaiser Carls VI. von 100 Sängern und 200 Instrumentalisten unter freiem Himmel aufgeführt wurde, und wobei Quanz eine Hoboestimme übernahm. Auch hörte er hier den berühmten Violinisten Tartini. Endlich erhielt er im Jahre 1724 von seinem Könige die Erlaubniß, in dem Gefolge des polnischen Gesandten am römischen Hofe, des Grafen v. Lagnasco, nach Italien zu reisen. Sobald er am 11ten Julius selbigen Jahres in Rom angekommen war, suchte er vor Allem seinen Durst nach italienischer Musik in der Menge der dasigen Kirchen u. Klöster nach Wunsch zu stillen, wobei er sich aber durch das stete Herumlaufen aus einer Kirche in die andere ein heftiges Fieber zuzog. Nach seiner Genesung war seine erste Sorge, bei dem berühmten u. damals bereits 72 Jahre alten F. Gasparini Unterricht im Contrapunkte zu nehmen, in welchem er es auch durch unermüdlichen Fleiß in Zeit von 6 Monaten dahin brachte, daß sein Meister für unnöthig erklärte, ihm ferner Unterricht zu ertheilen, es sey denn, daß er sich auch der Gesangs-Composition befleißigen wolle, wozu aber Quanz keinen Beruf in sich fühlte. Er setzte nun fleißig für seinen Bedarf Solo's, Trio's und Concerte für die Flöte, und suchte in ihnen hauptsächlich jene Steifigkeit, der er in seiner bisherigen gekünstelten Schularbeit angeklebt hatte, zu vermeiden und mehr für die Ohren als für die Augen zu setzen. Im Jahre 1725 reiste er von Rom nach Neapel, wo er den nachmaligen Sächsischen Obercapellmeister Hasse traf, der zu derselben Zeit beim Ritter A. Scarlatti den Contrapunkt studirte. Hasse, zu dem er auf die Stube gezogen war, suchte ihn, auf sein Verlangen, mit dem alten Scarlatti bekannt zu machen. Allein er bekam zur Antwort: „Mein Sohn, Ihr wisset, daß ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch." Demungeachtet ließ Hasse nicht ab, bis er die Erlaubniß erhielt, ihn einzuführen. Und nun gewann Quanz durch seinen Vortrag die Gunst des ehrwürdigen Meisters in so hohem Grade, daß derselbe nicht allein einige Flöten-Solo's eigens für ihn componirte, sondern ihn auch in verschiedenen vornehmen Häusern empfahl und bekannt machte. Am 23sten März 1726 verließ Quanz Neapel wieder und kehrte noch einmal nach Rom zurück, um daselbst in der Charwoche das berühmte Miserere des Allegri zu hören. Von

da trat er auf eigene Kosten eine weitere Reise über Florenz, Livorno, Bologna, Ferrara und Padua nach Venedig an. Hier lernte er die berühmten Componisten Leonardo da Vinci, Porpora und Vivaldi kennen, und fand die beste Kirchenmusik in den Conservatorien. Von da ging er über Modena, Reggio, Parma, Mailand und Genua nach Turin, und endlich von da über Lyon nach Paris, wo er am 15ten August 1726 anlangte. Das Orchester in der dasigen großen Oper fand er schlecht u. die Opern-Composition armselig. Nur wenige Virtuosen, als: Forteroix, Marais, Guignon, Battiste, Blavet und Naudot, schienen ihm bemerkenswerth. Doch verweilte er bis zu Ende dieses Jahrs in Paris und machte daselbst seinen ersten Versuch zur Verbesserung der Flöte, indem er derselben eine zweite Klappe beifügte. Als er zu Anfang des folgenden Jahrs 1727 den Befehl erhielt, wieder nach Dresden zurück zu kommen, konnte er seiner Begierde, vorher noch England zu besuchen, nicht widerstehen. Er machte sich also ungesäumt dahin auf den Weg, und kam am 20sten März 1727 glücklich in London an, wo Händel's Opern damals in größtem Flor standen. Die bedeutendsten Sänger und Sängerinnen daselbst waren Senesino, die Cuzzoni und die Faustina, u. das Orchester, welches größten Theils aus Deutschen bestand, that unter Händel's Anführung außerordentliche Wirkung. Man machte unserem Quanz verschiedene annehmliche Vorschläge, um ihn in London zu behalten; allein er eilte, seinen Verpflichtungen getreu, nach Dresden zurück, wo er auch am 23sten Julius 1727 über Holland, Hannover und Braunschweig glücklich wieder ankam, nachdem er über 3 Jahre abwesend gewesen war. Jetzt war nun sein erstes Geschäft, alle die neuen Ideen und Erfahrungen, welche er mit Fleiß und Aufmerksamkeit auf seiner Reise durch Italien, Frankreich und England gesammelt hatte, zu ordnen und im Zusammenhange zu Papier zu bringen. Auch hatte er an jedem Orte, wo er sich aufgehalten, ein Musikstück in dem daselbst herrschenden Geschmacke gesetzt, und nun war er eifrigst bemüht, dieselben mit Hülfe des würdigen Pisendel mit einander zu vergleichen, das Beste von jedem zu behalten und sich so einen eigenen, vermischten Geschmack zu bilden. Diese Arbeit erforderte zwar viele Mühe und Zeit, allein durch sie konnten auch nur die Früchte seiner Reise zur wirklichen Reife gelangen. Man bemerkte in Dresden bald seine erworbenen Vorzüge und, was noch besser war, man suchte sie auch zu belohnen. Er erhielt nämlich im Jahre 1728 eine Stelle in der Dresdener Königl. Capelle mit einem Gehalt von 250 Thalern, und behielt seine vorige Besoldung als Flötist der polnischen Capelle von 216 Thalern mit bei. Und nun legte er die Hoboe gänzlich bei Seite und behielt einzig und allein die Flöte zu seinem Instrumente. Noch in demselben Jahre 1728 reiste er im Gefolge seines Königs nach Berlin, wo ihm die Königin von Preußen, nachdem sie ihn einige Male gehört hatte, ihre Dienste mit 800 Thalern Gehalt antragen ließ. Allein der König, sein Herr, wollte ihn nicht aus seinen Diensten entlassen. Doch da auch der damalige Kronprinz von Preußen, später König Friedrich II., sich entschloß, die Flöte bei ihm zu erlernen, so erhielt Quanz die Erlaubniß, alle Jahre zwei Mal nach Berlin reisen zu dürfen. Als 1733 der König Friedrich August II. von Polen, zur Regierung kam, wollte ihn dieser ebenfalls nicht von sich lassen, erhöhete aber seinen Gehalt bis auf 800 Thaler mit der Erlaubniß, häufiger nach Berlin zu reisen. Im Jahre 1734 ließ Quanz seine ersten Flöten-Sonaten in Kupfer stechen, und 1737 verheirathete er sich mit einer verwittweten Madame Schindler in Dresden. Im Jahre 1739 fing er an, Flöten zum Verkaufe zu verfertigen, welcher Artikel ihm in der Folge bedeutende Vortheile gewährte. Im Jahre 1741 erhielt er von

Neuem den Ruf in die Dienste des nunmehr zum Throne gelangten Kronprinzen von Preußen, und zwar mit 2000 Thalern jährlicher Besoldung auf Lebenszeit, außerdem einer besondern Bezahlung jeder seiner Compositionen, 100 Dukaten für jede Flöte, die er liefern würde, und überdies die Freiheit, nicht im Opernorchester, sondern blos in der Königl. Cammermusik zu spielen, auch von Niemandes als einzig und allein von des Königs Befehlen abzuhängen. Auf diese so überaus ehrenvolle und vortheilhafte Bedingungen wurde ihm sein nachgesuchter Abschied vom Dresdener Hofe nicht länger vorenthalten, und er trat im December 1741 seinen neuen Dienst in Berlin an. Im Jahre 1752 gab er seinen für die damalige Zeit vortrefflichen „Versuch einer Anweisung, die Flöte zu spielen" heraus, welches Werk sich als die erste bekannte deutsche Flötenschule sehr weit verbreitete und auch ins Französische übersetzt wurde. Auch erfand er in diesem Jahre den Aus- und Einschiebepfropf an der Flöte, vermittelst dessen man ohne Verwechselung der Mittelstücke und ohne der Reinheit des Tons Abbruch zu thun, das Instrument um einen halben Ton tiefer oder höher stimmen kann. Den Winter von 1760—1761, in welchem der König von Preußen zur Zeit des siebenjährigen Kriegs seine Winterquartiere in Leipzig hielt, brachte Quanz nebst einigen andern Mitgliedern der Königl. Cammermusik ebenfalls in Leipzig zu, um dem Könige bei seiner täglichen Musik aufzuwarten. Er hatte dabei zwar wenig mehr zu thun, als bei den ersten Tacten der Concerte und Solo's, welche der König blies, eine kleine Bewegung mit der Hand zu geben. Auch bediente er sich, als Lehrer des Monarchen, zuweilen des Privilegiums, am Ende der Solosätze und Cadenzen „Bravo" zu rufen. Den Rest seiner Tage brachte Quanz im besten Wohlstande u. aller Bequemlichkeit in Potsdam zu, bis er daselbst am 12ten Julius 1773 im 77sten Jahre seines Lebens starb. Der König, welcher während seiner Krankheit Arztes-Stelle versehen, ihm sowohl Diät als Arzneien verordnet u. für alle nöthige Pflege des Kranken gesorgt hatte, ließ ihm, als seinem Lehrer und Begleiter auf der Flöte zu Ehren, noch überdies auf dem Kirchhofe in der Nauenschen Vorstadt auf seinem Grabe ein sehenswürdiges Denkmal setzen. Auf diese Weise war Q's Wunsch, einmal als ein würdiger Mann in Dresden oder Berlin zu leben und zu sterben, mehr als überflüssig in Erfüllung gegangen. Diesem Vorsatze getreu, den er schon als Lehrbursche, aber ohne den geringsten Anschein, ihn je zur Wirklichkeit zu bringen, gefaßt hatte, verschmähete er gleich Anfangs die mehrfachen Anträge von kleinen Fürstl. Capellen, weil er daselbst unter vielen Schlechten der Beste zu seyn befürchtete, u. wanderte lieber als Musikantengeselle nach Dresden. Noch weit mehr in die Augen fallend war das Glück, welches er später in Italien, England, Mainz und an anderen Höfen ruhig von sich wies. War dies blinder Zufall? Oder war es Ahnung seines künftigen Glückes? Oder war es vielleicht gar Ehrgeiz? Aber Alles ließ weder sein Stand noch seine Erziehung vermuthen. Vor Allem scheint es inneres Streben nach Vollkommenheit in seiner Kunst gewesen zu seyn. Und wohl dem jungen Künstler, dessen hohes Ideal von seiner Kunst in ihm gleiche Gesinnungen erweckt! Aber auch wehe ihm, wenn ihm ein weniger günstiges Schicksal, als sich Quanz zu erfreuen hatte, alle seine Hoffnungen und Entwürfe zu seiner dereinstigen Größe vereitelt! Von Quanz's Compositionen sind nun noch folgende zu bemerken: „neue Kirchenmelodien zu den geistlichen Liedern des Hrn. Professors Gellert, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden" (Berlin 1760 in 8); mehrere Arien zu einem Schäferspiele (1747); 299 Stück Flötenconcerte. Bei der Ausarbeitung

des 300sten derselben soll er gestorben seyn, und der König, sein Herr, sagt man, habe das daran noch fehlende Allegro selbst hinzugesetzt. Es befinden sich darunter auch viele Doppelconcerte für 2 Flöten. Da sie aber sämmtlich eigens für den König gesetzt waren, so sind von dieser großen Anzahl nur die wenigen außerhalb bekannt geworden, welche Quanz seinen übrigen Schülern oder auswärtigen Freunden überlassen hat. Sie sind alle mit Fleiß, so wie seiner ihm eigenen großen Bekanntschaft in den Regeln der Harmonie gemäß gearbeitet, und ihre Ritornelle stechen sehr von manchen jetzigen Mode-Concerten ab, deren Begleitung größten Theils, ohne Plan aufs Ganze, so kahl und leer ausfällt; 200 Stück Flöten-Solo's für den König, von denen aber auch Nichts ins Publikum gekommen ist. Außer den im Jahre 1734 zu Dresden in Kupfer gestochenen 6 Sonaten für die Flöte mit Begleitung des Basses (op. 1) u. den 1759 in Berlin gedruckten 6 Duetten für 2 Flöten (op. 2), über welche letzteren, u. zwar insbesondere über die Vorrede, welche er von der Beschaffenheit guter Duette vor dies Werk gesetzt hatte, ein Streit in Marpurg's kritischen Briefen entstand, ist Nichts von seinen Flötenstücken gedruckt oder gestochen worden. Zwei andere Hefte Flöten-Solo's, welche in Paris und Amsterdam unter seinem Namen gestochen sind, erkannte er nicht für seine Arbeit an. Auch Quartette und Trio's hat er componirt, wovon aber ebenfalls Wenig oder Nichts ins Publikum gekommen ist. Das Meiste von seiner Arbeit befand sich früher noch handschriftlich in der Westphal'schen Musikalien-Niederlage zu Hamburg und bestand in folgenden Stücken: 20 Flöten-Solo's; Capricen und andere Uebungsstücke für die Flöte; Fantasien und Präludien für die Flöte; und Solfeggien für die Flöte, nebst einer Anweisung zu deren Gebrauche. v. Wzrd.

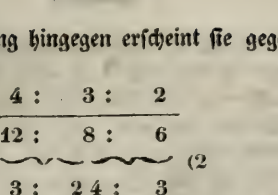
Quarnerio, falsche Schreibart für **Guarnerio**, s. daher unter Litr. G.

Quarré, schlecht Französisch für **Carré**, s. **Quadrat**.

Quarta (lat.), die Quarte, der vierte von einem angenommenen Tone, oder ein Intervall von 4 Stufen. S. den folgenden Artikel. Unter **quarta toni** versteht man schon etwas Bestimmteres, nämlich die vierte Stufe oder den 4ten Ton in der Tonleiter eines bestimmten Grundtones, einer Tonica, also das was man im Deutschen **Sub-** oder **Unterdominante** nennt. Von C z. B. ist fis auch die Quarte, nämlich die übermäßige, auch fes, aber nicht quarta toni, was nur f seyn kann, weil in der Leiter von C kein fis und kein fes vorkommt, sondern nur f u. daher auch nur dieses die sog. Subdominante ist.

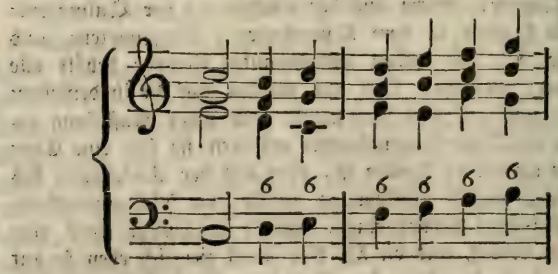
Quarte, ein Intervall von 4 Stufen, oder der vierte Ton von einem angenommenen Tone. Man vergleiche vor Weiterem die Art. **Consonanz** und **Intervall**. Die Quarte wird, wie ebenfalls aus dem letzten Artikel ersichtlich, in dreierlei Weise gebraucht, als rein, übermäßig und vermindert. Das Intervall der **reinen** Quarte besteht aus 2 ganzen Tönen und einem großen halben Tone, wie c—f und g—c. Bei der Berechnung der Aliquottöne kommt die Q. unmittelbar nach der Quinte zum Vorscheine, denn die Hälfte einer Saite giebt die Octave, $^2/_3$ geben die Quinte und $^3/_4$ nun die Quarte. Daher wird sie denn auch in dem Verhältnisse von 4: 3 ausgeübt, und eben dies Verhältniß kommt zum Vorscheine, wenn man das Verhältniß der Octaven arithmetisch oder harmonisch theilt. Man vergleiche die dahin gehörigen Artikel. Bei der arithmetischen Theilung entsteht die Quarte unmittelbar gegen den Grundton selbst, als 4: 3: 2 = c, f, c.

Bei der harmonischen Theilung hingegen erscheint sie gegen die Octave des Grundtones, z. B.



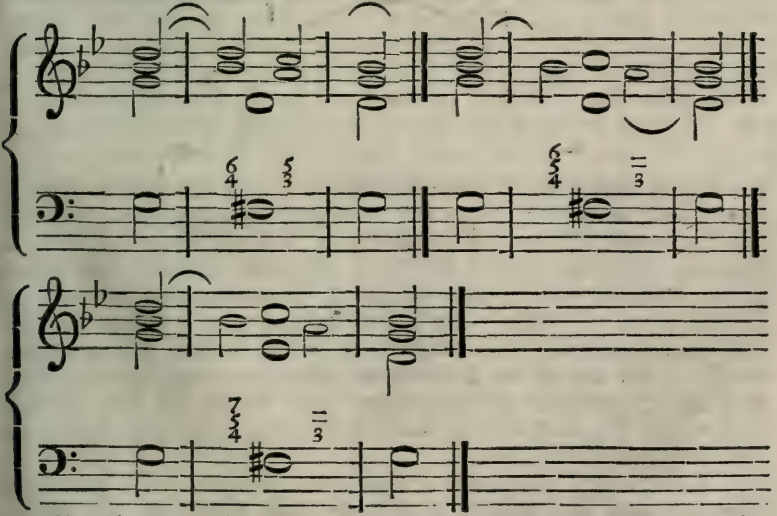
Daher sagt man denn auch, die Octave wird durch die Q. arithmetisch, durch die Quinte hingegen harmonisch getheilt. Man muß diese Theilungen genau kennen, um das zu verstehen, was ältere Theoristen über das höchst zweideutige Intervall der Quarte schrieben, wovon weiter unten Einiges folgt. In Folge dieses Verhältnisses von 4 : 3 behauptet demnach die Q. den Rang einer Consonanz unmittelbar nach der Quinte, und geht somit sogar der großen Terz noch voran, die erst in dem Verhältnisse von $^4/_5$ zum Vorschein kommt. Gleichwohl ist in ihrer harmonischen Verwendung die Quarte mehr Einschränkungen und Bedingungen unterworfen als jede andere vollkommene und unvollkommene Consonanz. Eine Hauptbedingung, in welcher auch alle Tonsetzer gleicher Meinung sind, ist, daß von der Quarte aus keine sprungweise Fortschreitung statt finden kann, sondern daß dieselbe sich, nach Art der Dissonanz, förmlich auflösen muß. Und dieser Umstand war und ist es denn auch, der die Theoristen zu mancherlei Streitigkeiten über die eigentliche Natur und den Charakter der Q. veranlaßte. Allgemein entschieden ist die Sache noch jetzt nicht. Streitet man auch nicht mehr so heftig über die Q. überhaupt, so ist man doch auch über die Quarte im sog. Quartsexten-Accorde noch keineswegs einerlei Meinung. Einige Theoristen, und das sind die Anhänger von Rameau's System, nehmen zweierlei reine Quarten an, eine consonirende und eine dissonirende. Für consonirend halten sie diejenige reine Quarte, welche aus der Umkehrung der Quinte entsteht, wie denn also die Quarte in dem Quartsexten-, Terzquarten-, und Secunden-Accorde. Die Q. der beiden letztgenannten Accorde behält alle Freiheit einer Consonanz, weil das Ohr am meisten auf die in denselben befindlichen Dissonanzen und auf das Verlangen nach ihrer Auflösung gerichtet ist. Die Quarte im Quartsexten-Accorde erklären sie für eine Consonanz, weil sie hier die eigentliche Tonica ist, oder aus der Umkehrung des reinen Dreiklangs entsteht, welche Umkehrung jedoch eine solch unvollkommene und unbefriedigende Lage hervorbringt, daß sie gleichwohl eines eingeschränkten Fortschrittes bedarf, und die Q. hier somit ziemlich eben so gut als aufgelöst werden, d. h. in den folgenden Accord um eine Stufe absteigen muß. Andere Auflösungen dieses Intervalls sind: 1) daß man den Baß, bei dem Fortschritte der Q. in die Terz, noch um einen kleinen halben Ton steigen läßt; 2) daß man den Baß, wo die Q. im freien Satze um ihrer Auflösung willen eine Stufe steigt, um eine Stufe abwärts gehen läßt, so daß also die Auflösung in der Sexte statt hat; und endlich 3) daß man die Q. vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note eine übermäßige werden, daher um eine halbe Stufe aufwärts gehen läßt. Unter die Ausnahmen von der gewöhnlichen Behandlung des Quartsexten-Accordes gehört auch noch die zuweilen vorkommende Verdoppelung der Quarte, bei welcher sie in der einen Stimme abwärts, in der andern aber aufwärts aufgelöst wird, oder wo, indem die eine Stimme auf- oder abwärts sich auflöst, die andere liegen bleibt und die Q. vor ihrer Auflösung durch den Eintritt eines andern Tones in eine wirkliche Dissonanz verwandelt wird. Die dis-

sonirende Q., wie z. B. die Q. des Quintquarten-Accordes, die Andere als eine Aufhaltung eines Tones aus dem vorhergehenden Accorde erklären, wird, nebenbei bemerkt, von den Theoristen jener Ansicht unter dem Namen Undecime als eine Septime vorgestellt, die einen anderen Grundton erhalten hat. Andere Tonlehrer, unter welchen C. Ph. E. Bach zuerst genannt werden muß, erklären die Q. des Quartsexten-Accords, ihrer großen Eingeschränktheit wegen, für eine Dissonanz, die förmlich aufgelöst werden müsse. Kirnberger ist wieder der ganz entgegengesetzten Meinung, und will sie zum Höchsten mit dem Namen einer freien Dissonanz gestattet wissen. Bach scheint in dem Falle die meisten Stimmen und auch das Verfahren der berühmtesten Componisten für sich zu haben. Selbst Kirnberger handelt als Tonsetzer gegen seine eigene Theorie, und im Grunde scheint der ganze Streit auch Nichts zu seyn als ein leerer Wortkram. In Sulzers Theorie der Künste Art. Quarte findet man ein Langes und Breites über diesen Punkt. Das Resultat des Ganzen ist: wenn die reine Q. nicht als eine Aufhaltung der Terze des folgenden Accordes gebraucht wird, so ist sie eine Consonanz, wenn auch hie und da manchen Beschränkungen unterworfen, welche sich dem Ohre von selbst ergeben; ist sie hingegen ein Vorhalt der folgenden Terz, so ist sie auch eine Dissonanz, denn sie wird in diesem Falle förmlich aufgelöst. Es kommt bei Allem also nur darauf an, ob die Q. als Quarta toni d. i. Quarte des vom Gehöre erfundenen Grundtones, oder ob sie überhaupt nur als Quarte irgend eines anderen Tones erscheint. Von der wirklich dissonirenden Quarte, die auch Undecime heißt, ist in den Artikeln derjenigen Accorde weiter die Rede, in welchen sie wirklich als Dissonanz erscheint, wie z. B. im Quint-Quarten-Accorde. Und so haben wir über die reine Quarte nur noch zu bemerken, daß man auch in Ansehung ihres Gebrauchs in einer Folge von Sextenaccorden, in welchen die Oberstimme mit der Mittelstimme in Quarten fortschreitet, wie in:



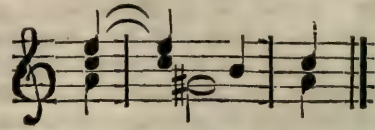
nicht einerlei Meinung ist. Einige Theoristen verwerfen solche Fortschreitungen, Andere billigen sie; unter den Componisten verschmähen sie übrigens auch die besten nicht ganz. Man sehe darüber auch noch den Art. Sequenz. Dann dürfen in einer Melodie nicht mehr als höchstens 2 reine Q. unmittelbar nach einander gebraucht werden. Das reine Verhältniß der reinen Q. ist, wie oben angegeben, $^3/_4$; die Quarte e — a jedoch hat um der Temperatur willen das Verhältniß von $\frac{120}{167}$, die von a—d das Verh. von $\frac{161}{216}$, und cis — fis oder des — ges das Verh. von $\frac{81}{109}\frac{92}{35}$. — Die übermäßige Quarte ist ein dissonirendes Intervall von 3 ganzen Tönen in 4 Stufen, u. wird daher oft auch Tritonus genannt, wie f — h. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{32}{25}$, in welchem auch die 3 übermäßigen Q. c—fis, f — h und b — e ausgeübt werden; e—ais und ges—c jedoch enthalten in der Temperatur das Verhältniß von $\frac{45}{64}$, d—gis und g—cis das Verh. von $\frac{729}{1024}$, as—d und des—g das Verh. von $\frac{512}{729}$, es — a $\frac{1024}{1443}$, und a — dis $\frac{1449}{2048}$. In der Har-

monie kommt sie als Umkehrung der verminderten Quinte vor, und hat, mit der Secunde oder kleinen Terz nebst der übermäßigen Sexte verbunden, in allen Scalen, des Dur- oder Moll-Geschlechts, ihren Sitz auf der reinen Quarte; kann frei oder im Durchgang angebracht, soll jedoch immer aufwärts aufgelöst werden. Kommt sie in Molltonarten gebunden mit der Quinte und Octave oder als Vorhalt mit der übermäßigen Secunde und großen Sexte vor, so ist ihr Sitz auf der kleinen Sexte. Daraus geht hervor, daß sie am gewöhnlichsten im Secunden-Accorde gebraucht wird, der aus der Umkehrung des wesentlichen Septimenaccordes entsteht. Das untere Ende des Intervalls dissonirt immer, und es liegt dies daher auch in der gebundenen Schreibart stets vorher und löst sich eine Stufe abwärts auf, und deshalb geschieht denn die Auflösung der übermäßigen Q. am gewöhnlichsten auch in die Sexte. Sie kann übrigens auch in die Terz und in die Octave aufgelöst werden. Die Auflösung in die verminderte Quinte ist eine Freiheit, welche sich der sog. freie Styl nimmt und die sich auf die Voraussnahme einer durchgehenden Note gründet. In diesem Style bleibt auch nicht blos die Vorbereitung der übermäßigen Quarte weg, sondern sie kann auch eine Stufe aufwärts resolvirt werden. — Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen und 2 großen halben Tönen in 4 Stufen, oder sie besteht aus einer kleinen Terz und aus einem großen halben Tone, z. B. cis—f oder e—as. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{2}{5}$; in cis—f aber u. dis—g, gis—c u. ais—d wird sie in dem Verhältnisse von $\frac{6}{41}$, bei e—as, fis—b und h—es in $\frac{405}{512}$ und bei a—des in $\frac{1350}{1683}\frac{1}{84}$ ausgeübt. Bei ihrem harmonischen Gebrauche erscheint sie eigentlich nur als eine mittelst Ligatur vorbereitete Terz eines Quintsext- oder verminderten Septimenaccordes, und ist auf den siebenten großen Ton, dem semitonium modi, in allen Mollscalen gegründet, übrigens aber in der Behandlungsart durchaus der verminderten Terz ähnlich, indem sie gleichfalls schon im vorhergehenden Accorde vorbereitet liegen und abwärts aufgelöst werden muß.



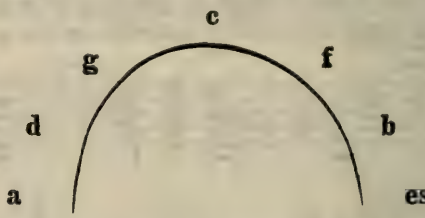
Aus diesen Beispielen geht nun hervor, daß bei dem Gebrauche der verminderten Quarte in der Harmonie entweder das obere Ende derselben vorherliegt, und eine Stufe abwärts geht, oder daß das untere Ende vorbereitet ist, und nach dem Anschlage der verminderten Quarte selbst eine

Stufe hinaufschreitet. In Begleitung der kleinen Sexte wird die verminderte Q. oft zur Aufhaltung des verminderten Dreiklangs auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart gebraucht, wie z. B. in folgendem Beispiele:



In jeder Beziehung und Gestalt ist bei harmonischer Verwendung die Quarte ein sehr delicates Intervall, das mit größter Vorsicht gebraucht seyn will, und gar leicht zu Fehlern verleitet. Ueber seinen psychischen Charakter ist schon in dem Artikel Intervall gesprochen worden. — Mit dem Namen Quarte hat man endlich auch wohl die a-Seite auf der Violine, Altviole und dem Violoncell belegt, weil auf den beiden letzten Instrumenten dieselbe die vierte Saite ist, und früher auch auf den Violinen war, weshalb die e-Saite derselben noch jetzt Quinte heißt. Wir müßten in die Geschichte der Violine und Geigeninstrumente überhaupt eingehen, wollten wir dies hier näher erklären, und darüber kommt das Nöthige in den Artikeln der Instrumente selbst vor.

Quartenzirkel. In dem Art. Quintenzirkel ist darauf hingewiesen, daß unser Tonsystem sich aus der Wiederholung des Verhältnisses 2 : 3 oder 1 : 3, in einer Reihe von Quinten, entwickelt. Das Umgekehrte einer Quinte ist die Quarte, das Verhältniß 3 : 4. Folglich läßt sich der Quintenzirkel (und alles, was von ihm gesagt ist) auch in umgekehrter Ordnung als ein Quartenzirkel darstellen, indem man von irgend einem Tone, z. B. dem C, in Quarten auf und ab stiege, wie hier



der Anfang gemacht ist. Die Griechen scheinen auch in der That ihr System quartenweise entwickelt zu haben. Nachdem sie zu einem Urtone das Diapason und Distiapason (Oktave und Doppeloktave), also die Verhältnisse 1 : 2 : 4 gefunden, blieb ihnen zwischen den letzten Größen die 3. übrig, und führte zu dem Verhältnisse 3 : 4, das heißt, zur Q. Hiermit war nicht blos der erste wirkliche Neu-Ton, sondern auch das Grundmaaß ihres Systems, das Tetrachord, vorgezeichnet. Das Nähere s. m. in den Artikeln über griechische Musik. — Bei uns hat der Quartenzirkel keine Anwendung gefunden, sondern dem Quintenzirkel weichen müssen. Doch schreibt sich noch die Benennung der Hypo-Töne (wie man im Art. Hypo nachlesen kann) vom Quartensysteme der Griechen her. ABM.

Quartett, Quatuor, Quadro, Quartetto, heißt den Sprachgebrauche nach jedes auf 4 Stimmen, eben sowohl für den Gesang als für Instrumente, gesetzte Tonstück. Bei Orchestersätzen versteht man darunter speziell die vereinte Parthie der bei den Violinen, Viola, und Baß mit Ausschluß sämmtlicher Bläser; daher die Benennung: Saiten-, Streich- oder Bogen-Quartett. Im engern Sinne wird jede für obige 4 Instrument

berechnete, sonatenförmige, aus 3 bis 4 Abtheilungen zusammengesetzte Composition also genannt. Diese zerfällt wieder in das Solo-Quartett, wo das eine, oder andere Instrument, gewöhnlich die erste Geige, oder das Violoncell, mit glänzenden Bravourpassagen prädominirt, während die übrigen mehr als blos nur begleitende Satelitten gestellt sind, und weiters: in concertante Quartetten, worin alle 4 Stimmen gleichmäßig beschäftigt, kunstreich in einander verwebt, u. zu einem, um die Sieges-Palme kühn wetteifernden, harmonischen Ganzen verschlungen erscheinen. Unbestritten ist und bleibt das ächte Quartett ein wahrer Probierstein für jeden Tonsetzer; was Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Spohr, Onslow, u. a. Heroen für diesen herrlichen Kunstzweig gethan, bedarf keines Nachweises. Ein vierstimmiger Gesang, ohne alle Begleitung, heißt Vocal-Quartett; die vier Stimmen eines Chors werden auch Quadricinium genannt, und die Tonsetzkunst lehrt, wie dasselbe rein, fließend, besonders in den Mittelstimmen, wirksam angelegt und geführt werden müsse. —d.

Den Schöpfer des Quartetts in seiner heutigen selbstständigen Form ist Haydn. Eine ganz neue Bahn betrat er damit, und brachte neue Wunder der Töne in die Welt. Sein erstes Quartett ist höchst einfach; die späteren wurden immer kunstreicher, und nach diesen bildeten sich dann ein Mozart, Beethoven, die Romberge, Spohr, Ries, Onslow, Feska, von denen uns Meisterstücke dieser Art vorliegen. In praktischer und technischer Beziehung gehört zur guten Quartett-Composition eine große Gewandtheit im 4stimmigen Satze. Darüber mehr unter Satz und Vierstimmig. In der Regel besteht ein Quartett aus einem Allegro, einem Adagio oder Andante (oft variirt), einer Menuett nebst Trio, an deren Stelle neuerer Zeit sich immer mehr ein Scherzo drängt, und zum Schluß einem Rondo oder Presto (Finale). Am werthvollsten ist ein Quartett, wenn alle 4 Stimmen selbstständig wirken, was bei Vocalquartetten freilich sehr schwer zu erreichen ist. Das sog. Soloquartett ist von geringerem Gehalte. Daher faßt denn auch die Aesthetik nur das concertirende Quartett ins Auge, und es erscheint ihr im Vergleich zur vollen Orchestermusik wie die vollendete Zeichnung zur bunten Farbenpracht eines Gemäldes. Der einfache Reiz der Harmonie und Melodie in dem Q. wirkt am reinsten. Es scheint also mehr als jede andere Musik wahre Kenner und Freunde der Kunst zu erfordern, indeß haben die Gebrüder Müller bewiesen, daß ein gut vorgetragenes Q. auch für das größere Publikum von unnennbarem Zauber seyn kann. Wie das Duo und Trio u. die noch reicheren Combinationen Quintett, Sextett ꝛc., die alle aber vom ästhetischen Gesichtspunkte und dem Stande der eigentlichen Kunst aus betrachtet unter der weit mehr ausgebildeten Form des Quartetts zusammenfließen, unterliegt dieses nun einem zweifachen Urtheile: entweder betrachtet man nämlich den gesammten Tonreichthum blos als gesteigertes Mittel zu ein und demselben psychischen Ausdrucke, oder man denkt sich die verschiedenen Instrumente gleichsam als gesonderte Individuen, von anderen, oft heterogenen Gefühlen beseelt. Ein concertirendes Quartett in erster Art gehalten, ist unstreitig das schwierigere, aber auch wohl schönste; doch ist auch die zweite Ansicht durchaus nicht zu verwerfen. Es gleicht in diesem Betracht, und sonst gut angelegt und ausarbeitet, einer beseelten Unterhaltung fühlender Menschen über die geheimsten Anliegen des Herzens, wobei die erste Violine als ein feurig schwärmerischer Jüngling gern das erste Wort führt, während der theilnehmende Baß, ein harmonisch gebildeter Alter, das Gespräch nach den Gesetzen der Association fortzuführen und die Idee zusammen zu halten sich angelegen seyn läßt. Es ist ein leidenschaft-

liches Tongespräch: Austausch der Ideen und Gefühle, wechselnde Gluthen, Vertheidigung, zärtliches Hingeben ꝛc. stellen sich dar in einem mehr und mehr stets harmonischen Verfließen der Töne, bis endlich, gegen den Schluß hin, das Tutti ein bedeutsamer Ausdruck wird von der süßen Verbindung verschiedener Seelen zur innigsten Einheit. Auch das Gebiet des Komischen kann durch solche bisweilen zu gestattende Individualisirung der Instrumente leicht berührt werden, indem z. B. das altverständige Violoncell oder bei Blasquartetten der Fagott mit gesuchtestem Ausdrucke die zärtlichsten Melodien girrt, indeß die Violine oder Flöte jungfräulich ihre heitere Weise trillert, oder gar jene Sehnsuchtstöne parodirend wiedergiebt in neckendem Scherz. Ein solches von Ideen belebte Tonspiel bietet nun zugleich auch dem gelehrten Componisten die vielfachste Gelegenheit zu genialischer Anwendung der contrapunktischen Schreibart, und die ausübenden Spieler können in der That beim Vortrag eine wirklich große Kunst zeigen, und brauchen nicht, wie neuerdings, allein nur zu glänzen durch blos technische Fertigkeit. Recht wohl kann Jemand der ausgezeichnetste Quartettspieler seyn, ohne eigentlich große Virtuosität zu besitzen, und wir sind kaum im Zweifel, wen von Beiden, den tüchtigen Quartettspieler oder den bloßen Virtuosen, d. h. dessen ganze Kraft allein in einer enormen technischen Fertigkeit besteht, wir höher schätzen sollen. Zu jenem gehört auf jeden Fall viel Gefühl und eine klare und deutliche Einsicht in das Tonwerk, während dieser nur erscheint als ein ausgebildeter Mechaniker. d. Red.

Quartettino, Diminutivum von dem ital. **Quartetto**, also ein kleines Quartett, ein Quartett von geringerem Umfange und weniger künstlicher Ausarbeitung. Im Uebrigen unterscheidet es sich nicht von dem im vorhergehenden Art. beschriebenen eigentlichen Quartett.

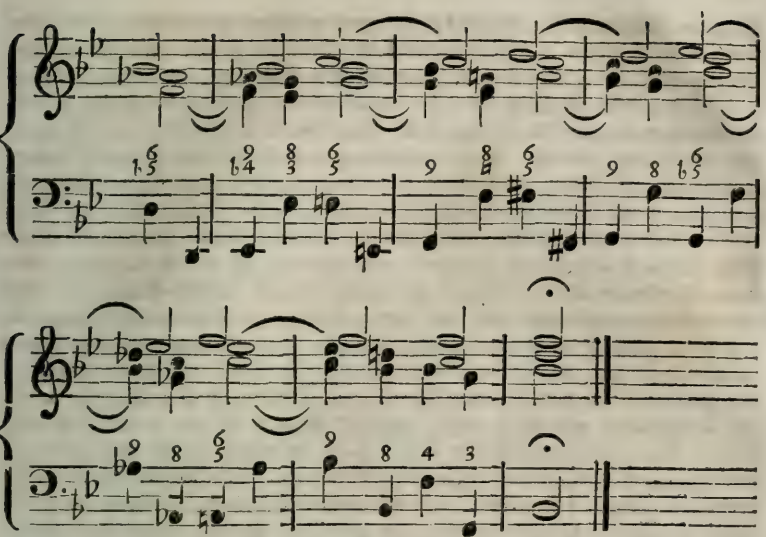
Quartettprobe, s. **Probe**.

Quartfagott, eine Gattung des Fagotts, die um eine Quarte tiefer in der Stimmung steht, als der gewöhnliche Fagott. S. **Fagott**. Man gebraucht den Quartfagott gewöhnlich nur bei blos Harmoniemusiken, um den Baß zu verstärken.

Quartflöte, s. **Flöte**.

Quartgeige, ist die kleine Violine (Violino piccolo), welche um eine Quarte höher, als die gewöhnliche Violine, also ihren Saiten nach in 1gestr. c g, 2gestr. d u. a gestimmt ist, früher wohl bei Kindern, jetzt aber fast gar nicht mehr angewendet wird. Einige nennen auch die sogenannte **Poche**, **Pochette** und ital. **Poccetta** (s. d.) Quartgeige, weil auch deren Saiten, um der kleinen Dimension willen, bisweilen jene Stimmung hatten und noch haben. hr.

Quartnonenaccord, gehört zu den **Undecimenaccorden**. Man vergleiche diesen Artikel. In der Baßbezifferung oder Bezifferung der Accorde hat man nämlich keine Doppelzahlen aufgenommen, so muß hier die eigentliche Undecime (11) mit der Zahl 4 bezeichnet werden, woher denn der Accord auch den, übrigens nicht durchgängig gebräuchlichen Namen bekommen hat. Wir wollen der Vollständigkeit wegen ein Beispiel zur Uebung in solchen Accorden hersetzen:



Man sieht, daß der ganze Accord im Grunde aus Prime, Terz, Quinte, Septime, große None und Undecime besteht, also kein eigentlicher Modulationsaccord, sondern nur ein Vorhalt der Auflösung des eigentlichen Modulationsaccordes (Hauptseptimenaccordes) ist, denn hier ist nicht die kleine, sondern große Septime enthalten, und im Accorde werden 3, 5 u. 7 weggelassen, so daß dann also auch die Bezeichnung $^{9}_{4}$ vollständig erscheint.

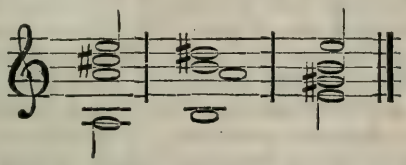
Quartquintenaccord. Dieser dissonirende Accord besteht entweder blos aus dem Grundtone, der Quarte und Quinte, wobei im 4stimmigen Satze dann der Grundton oder die Quinte verdoppelt wird, u. beide Intervalle sind entweder rein, in welcher Form er in der Dur-Tonart auf dem Grundtone, und auf der zweiten, dritten, fünften und sechsten Stufe, und in der Molltonart auf dem Grundtone, und der dritten, vierten und kleinen siebenten Stufe der Tonleiter gebraucht wird (g c d, e a h), oder es ist blos die Quarte rein, und die Quinte ist vermindert, in welchem Falle der Accord in der Dur-Tonart auf dem unterhalben, und in der Molltonart auf der zweiten Stufe vorkommt (h e f); oder er besteht aus Quarte, Quinte und Terz, und dergestalt zwar, daß entweder 4 und 5 rein und die 3 groß, in welchem Falle der Accord in der Durtonart auf dem Grundtone und der fünften Stufe, und in der Molltonart auf der dritten und kleinen siebenten Stufe der Leiter gebraucht wird (c f g e oder g c d h), oder 4 und 5 rein, aber die 3 klein, in welchem Falle der Accord auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Dur-, und auf dem Grundtone, und der vierten und fünften Stufe der Molltonleiter liegt (d g a f, e a h g, a d e f), oder endlich die 4 rein, die 5 vermindert und die 3 klein ist, und in diesem Falle der Accord seinen Sitz auf dem unterhalben Tone der Dur- und auf der Secunde der Molltonleiter seinen Sitz hat (h e f d). Ferner besteht der Accord auch wohl aus Quarte, Quinte und None, und hier ist entweder die 4 und 5 rein und die 9 groß, in welchem Falle der Accord in der Durtonart seinen Sitz auf dem Grundtone, der zweiten, fünften und sechsten Stufe, und in der Molltonart auf dem Grundtone, der zweiten, dritten u. kleinen siebenten Stufe hat (c f g d, d g a c, g c d a, a d e h); oder es ist die 4 rein, die 5 vermindert und die None klein, und zwar auf dem un-

terhalben Tone der Dur- und auf der zweiten Stufe der Molltonleiter (h e f c); oder ist ferner 4 und 5 wieder rein, die 9 aber klein, nämlich auf der dritten Stufe der Dur- und auf der fünften Stufe der Molltonleiter (e a h f), und endlich ist die 4 rein, die 5 übermäßig und die 9 groß, wo der Accord aber nur auf der dritten Stufe der Molltonart statt hat (c f gis d). Zuletzt besteht dieser sog. Quartquintenaccord noch aus der Quarte, Quinte und Sexte, und dann ist entweder 4 u. 5 rein und 6 groß, in welchem Falle der Accord auf dem Grundtone, der zweiten und fünften Stufe der Dur- und auf der dritten, vierten und kleinen siebenten Stufe der Molltonleiter statt hat (c f a g, g c e d, d g h a); oder es ist 4 und 5 rein, 6 aber klein, und dann fällt der Accord auf die dritte und sechste Stufe der Dur- und auf den Grundton und die fünfte Stufe der Molltonleiter (e a c h, a d f e); auch ist wohl blos die 4 rein, die 5 aber vermindert und die 6 klein, wie in dem Accorde auf dem unterhalben Tone der Dur- oder auf der zweiten Stufe der Molltonleiter (h e g f), oder es ist endlich die 4 rein, die 5 übermäßig und die 6 groß, wie jedoch blos in dem Accorde auf der dritten Stufe der Molltonleiter (c f a gis). In jedem Falle, sieht man, ist die Quarte das eigentliche dissonirende Intervall, das daher sowohl vorbereitet als aufgelöst seyn will. Die Anhänger Rameau's erklären sie, da sie keine umgekehrte Quinte sey, für eine Septime, die nur durch das Hinzufügen eines tieferen Grundtones zur Undecime geworden sey. Man sehe daher auch über die Ableitung der hieher gehörigen Accorde das Weitere unter Undecimenaccord. Neuerer Zeit wird dieser Quartquintenaccord nur als eine bloße Aufhaltung der Harmonie angesehen und auch gebraucht. Seine Bezifferung begreift gewöhnlich alle Intervalle in sich, aus welchen er besteht, und den bezeichnenden Ziffern werden auch die nöthigen Versetzungszeichen beigeschrieben. Wenn mit der Quarte, die durchgehends rein ist, blos die Quinte verbunden wird, so verdoppelt man im vierstimmigen Satze am gewöhnlichsten den Grundton. Die verminderte Quinte in dem Accorde auf der siebenten Stufe der Dur- und auf der zweiten Stufe der Molltonleiter kann auch in der gebundenen Schreibart statt haben, nur muß die 4 alsdann immer vorausliegen. Um der falschen Folge zweier Quinten zu entgehen, muß anstatt des Grundtones bisweilen auch die Quinte verdoppelt werden. Ist die None im Accorde enthalten, so muß sie, wie die Quarte, vorherliegen, und sie hält die Octaven, wie die Quarte die Terz alsdann auf. Mit Verbindung der None wird in der Bezifferung des Accordes die Quinte hin und wieder weggelassen. In Verbindung mit der Sexte hält der Accord gewöhnlich den Sextquinten-Accord auf. In Verbindung mit der Terz endlich wird der Accord nur sehr selten gebraucht.

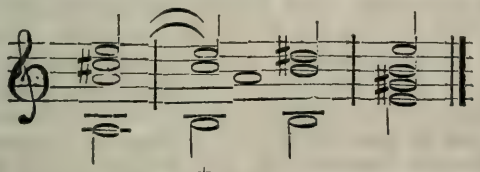
Quartsecundenaccord, beziffert durch $\frac{6}{4}$ oder $\frac{4}{2}$ u. auch blos 2, heißt gewöhnlicher Secundquartsexten- oder Secundquartenaccord, weil man in der Bezifferung immer die niedrigen Zahlen unten setzt, und dann auch in der Benennung von unten nach oben zählt. Zusammenbegriffen werden jene Accorde unter dem generellen Namen Secundenaccord, welcher dann auch darüber nachgelesen werden mag.

Quartseptimenaccord, wird 1) blos mit dem Grundtone, der Quarte und Septime angewandt, und im vierstimmigen Satze ist alsdann der Grundton verdoppelt. Ist die 4 rein u. die 7 klein, so kann der Accord in der Dur- wie in der Molltonart auf 5 verschiedenen Stufen der Leiter statt haben, nämlich in der Durtonart auf der zweiten, dritten, fünften, sechsten und siebenten, und in der Molltonart auf der ersten, zweiten, vierten, fünften und kleinen siebenten (d g c, e a d, g c f, a d g, h e a); ist die 4

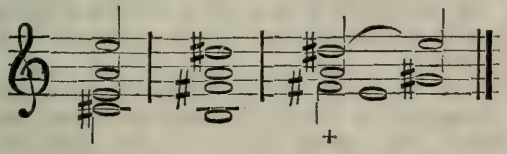
rein, die 7 aber groß, so hat der Accord nur auf der 1sten Stufe der Dur- u. auf der 3ten der Molltonleiter statt (c f h); ist die 4 übermäßig u. die 7 groß, so kann der Accord seinen Sitz auf der vierten Stufe der Dur- u. auf der kleinen sechsten Stufe der Molltonleiter haben (f h e); sind 4 und 7 vermindert, oder ist auch blos die 4 vermindert und die 7 klein, so ist das nur auf dem unterhalben Tone der Molltonleiter möglich (gis c f). 2) wird der Accord aber auch mit noch anderen Intervallen verbunden, u. er besteht dann entweder aus Quarte, Septime und Quinte, in welchem Falle die Quinte bald rein bald vermindert erscheint; oder aus Quarte, Septime und None, und er dient dann, was sehr häufig vorkommt, entweder zur Aufhaltung des eigentlichen oder wesentlichen Septimenaccordes, oder es wird vermittelst dieses Septimenaccordes noch der Dreiklang auf der Tonica aufgehalten. Dort ist die Septime klein, hier aber groß. Soll z. B. in



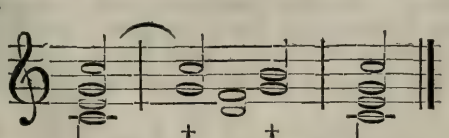
die Terz und Quinte des dem Septimenaccorde vorhergehenden Dreiklangs bis zum Erscheinen des Grundtones des Septimenaccordes aufgehalten werden,



so entsteht bei + nothwendig ein solcher Quartseptimenaccord mit der None und kleiner Septime; soll aber der Septimenaccord selbst auf dem nachfolgenden, auflösenden Dreiklange der Tonica aufgehalten werden,



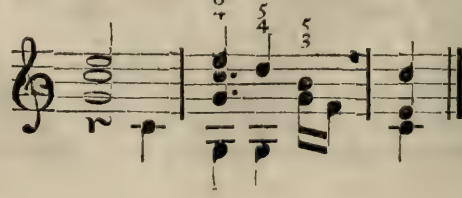
so haben wir unter + einen Quartseptimenaccord mit der None (nicht Secunde) und großer Septime. Ferner kann der Accord enthalten: Quarte, Septime und Terz, und kommt dann hauptsächlich nur auf der zweiten Stufe der Tonleiter vor, wo er zur Aufhaltung des Terzquartsextenaccordes gebraucht wird,



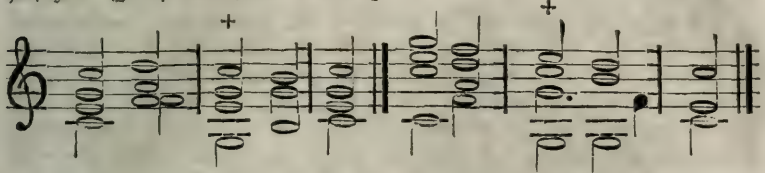
Endlich besteht der Accord noch aus Quarte, Septime und Sexte, und in diesem Falle ist die Sexte die Hauptdissonanz, während sonst immer entweder die Quarte oder die Septime nur dissonirt. Die Quarte kann in einigen Zusammenstellungen auch Consonanz seyn. Daher streiten die Theo-

risten bisweilen auch noch über die ganze Natur des Accordes, indem die Einen seine Hauptintervalle für blos zufällige Dissonanzen ausgeben, die zur Aufhaltung einiger Töne aus der vorhergehenden Harmonie dienen, Andere aber ihn von der Undecime oder ursprünglich dissonirenden Quarte herleiten, der ein anderer Grundton untersetzt sey. Beide Ansichten sind im Grunde richtig, da es nur dabei auf Stellung des Accordes ankommt. Fügt man z. B. dem Septimenaccorde d f a c seinen eigentlichen Grundbaß g hinzu, so entsteht der Undecimenaccord g d f a c, in welchem c als Undecime oder Quarte die Hauptdissonanz ist, der Ton f aber nur erst durch den Grundbaß g zur Septime wird, und gebraucht man nun aus diesem Undecimenaccorde nur den Grundton mit der Undecime und Septime und verdoppelt dabei den Grundton im vierstimmigen Satze, so bleibt immer noch die Quarte Hauptdissonanz, die Septime nur Nebendissonanz, welche deshalb auch nach der Auflösung jener noch liegen bleiben und erst im folgenden Accorde sich auflösen kann. Bedient man sich im Gegentheil aber aus dem Undecimenaccorde g d f a c nur des Grundtones nebst der Quinte u. Undecime (Quarte), so entsteht der bekannte Quartquintenaccord, der dann umgekehrt und statt des Grundtones die Quinte in den Baß gesetzt, den Quartseptimenaccord giebt, in welchem die Undecime in der Gestalt der Septime, die Quinte aber in Gestalt der Quarte erscheint, die eben so wenig als Dissonanz behandelt zu werden braucht, wie die reine Quarte in den Quartterzen- oder Secundenaccorden. Als Aufhaltungsaccorde betrachtet werden durch die erste Art dieses Quartseptimenaccordes die Terz des wesentlichen Septimenaccordes und die Quarte aufgehalten, durch die zweite Art aber der Sextquartenaccord, der dann meist zum Terzquartenaccord wird. Uebrigens ist die Quarte meist Hauptdissonanz, nämlich in Verbindung der Quinte und der None mit dem Accorde. In letzterem Falle, wo die Septime groß ist, geht diese immer eine Stufe über sich, und die Quarte und None schreiten abwärts. Mit der Bezifferung des Quartseptimenaccordes hat es dieselbe Bewandtniß wie mit dem Quartnonenaccorde, nur mit dem Unterschiede, daß während dort die 3, 5, 7 des Grundaccordes fehlen, hier die 3, 5, 9 weggelassen werden, so daß also nur noch 4 und 7 übrig bleibt. Der Grundaccord c e g h d f, wie viel Töne derselbe eigentlich enthalten sollte, erscheint also nur mit den charakteristischen Tönen c h f und wird bezeichnet $\frac{7}{4}$.

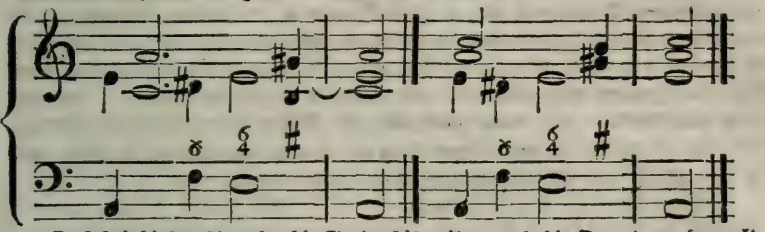
Quartsextenaccord, entsteht durch die zweite Umkehrung des Dreiklangs, indem man die Quinte desselben in den Baß legt, und wird bezeichnet durch $\frac{6}{4}$. Er enthält die Quarte und Sexte und die Octave vom Baßtone. Der Dur-Dreiklang giebt in dieser Umkehrung (s. d.) einen solchen Quartsextenaccord mit der großen Sexte, der Moll-Dreiklang aber mit der kleinen Sexte. Die Quarte ist in beiden Fällen rein, weil sie aus der Umkehrung einer reinen Quinte sich bildet. Im 4stimmigen Satze wird am gewöhnlichsten der Grundton verdoppelt, und Quarte und Sexte treten nach geschehenem Anschlage des Satzes eine Stufe abwärts, oder die Quarte bleibt bei dem Herabsteigen der Sexte noch liegen, und der Satz wird vor seiner völligen Auflösung noch in den Quartquinten-Accord verwandelt:



So dient der Accord entweder zur Aufhaltung des Dreiklangs, oder er nimmt seine eigene Stelle ein. Jenes nennt man gebundenen Satz, dieses freien Anschlag. Wir wollen statt alles Weiteren von Beiden ein Beispiel hersetzen. Zuerst vom freien Anschlag:



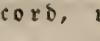
Es sind dies die gewöhnlichen Cadenzen, in welchen der Quartsextenaccord also immer eine gewisse Selbstständigkeit behauptet. Für den gebundenen Satz diene folgendes Beispiel:



Daß bei diesem Accorde die Sexte, bisweilen auch die Quarte verdoppelt, u. daß die letzte auch eine Stufe aufwärts aufgelöst werden kann, ist nebst Allem, was das Intervall der reinen Quarte betrifft, bereits in dem Art. Quarte erwähnt. Entsteht der Quartsextenaccord durch die zweite Umkehrung des verminderten Dreiklangs, so enthält er die übermäßige Quarte und große Sexte, wobei das untere Ende der übermäßigen Quarte die eigentliche Dissonanz ist, die vorbereitet und aufgelöst werden muß, in der freien Schreibart aber auch wohl frei gebraucht werden darf. Weil bei dieser übermäßigen Quarte das obere Ende derselben das Subsemitonium modi ist, so tritt es bei der Auflösung in die Tonica. Im 4stimmigen Satze nimmt dieser übermäßige Quartenaccord immer die Secunde noch in sich auf, und erscheint dann somit ganz als die dritte Umkehrung des gewöhnlichen Hauptseptimenaccordes, bei welcher die Septime im Basse liegt und der sog. Secundquartsextenaccord erscheint. Wohl unterschieden muß der Accord aber werden von dem Terzquartenaccorde, in welchem ebenfalls die übermäßige Quarte und große Sexte enthalten sind, der aber aus der zweiten Umkehrung eines ganz anderen Septimenaccordes entsteht, und überhaupt hinsichtlich seiner orthographischen Behandlung eine ganz andere Beschaffenheit hat, daher gewöhnlich auch nur Terzquarten-, und seltener vollständig Terzquartsextenaccord genannt wird. Man sehe seine Artikel. Mit verminderter Quarte und kleiner Sexte kommt unser Quartsextenaccord blos als Vorhalt des Sextenaccordes oder des verminderten Dreiklangs, und zwar auf dem unterhalben Tone der Molltonleiter vor, wie:

Die letzteren beiden Arten von Quartsextenaccorden kommen seltener vor.

Quartterzenaccord, heißt richtiger, weil man in der Benennung der Accorde immer mit der das kleinste Intervall bezeichnenden Zahl anfängt, **Terzquartenaccord**, und man s. daher auch diesen Artikel.

Quasi (lat. und ital.) — gleichsam, fast, beinahe wie; kommt in der Musik selten vor, und immer nur zur näheren Bestimmung einer Vortragsbezeichnung, als: **Andante quasi Allegretto** = langsam, fast wie allegretto; **quasi una fantasia** = gleichsam wie eine Fantasie. — **Quasi syncope** hieß ehedem die Figur, bei welcher eine Note, die im Auftakte vorgekommen war, gleich mit Anfange des folgenden Taktes wiederholt wurde, aber nicht gebunden, sondern mit wirklichem Klange oder Anschlage ().

Quater — viermal; **quater unca**, s. **Quatricroma**.

Quatricinium, ein kleines Tonstück für 4 Blechinstrumente, entweder nun 4 Trompeten oder 4 Hörner, auch 2 Trompeten und zwei Hörner. Posaunen pflegen selten bei solchen Quatricinien zu seyn, die gewissermaßen ein doppeltes Bicinium bilden; auch dürfen sie keine ungerade Theilung der Instrumente enthalten, also vielleicht 3 Hörner und 1 Trompete oder umgekehrt. Jetzt macht man fast gar keinen Gebrauch mehr davon.

Quatricroma, lat. **Quater unca**, viermal geschwänzt, also in der Musik eine Vierundsechzigstel-Note oder Pause. a.

Quatuor, s. **Quartett**.

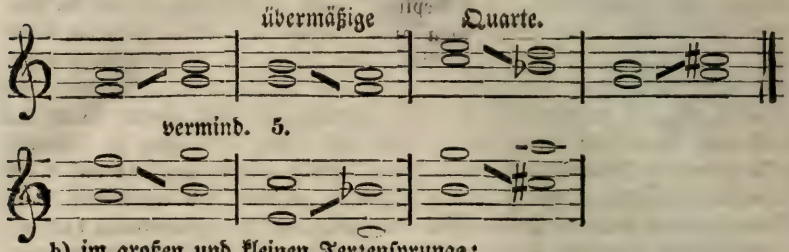
Queerflöte, s. **Flöte**.

Queerpfeiffe, ital. **Piffaro** (nicht **Biffaro** oder **Biffura**), ehedem auch **Schweizer-** und **Feldpfeiffe** genannt, ein kleines flötenartiges Instrument, das ganz wie die Flöte und besonders die kleine Octavflöte, mit der es überhaupt die meiste Aehnlichkeit hat, traktirt wird. Von der gewöhnlichen Flöte unterscheidet sich die Q. nur dadurch, daß ihre Röhre durchaus gleich weit gebohrt ist, und meist aus einem Stücke besteht; ferner daß sie keine Klappen hat, also nur 6 Tonlöcher für die Finger und das Mundloch, und endlich daß ihr Ton weit schärfer und durchschneidender ist. Sie wird in verschiedenen Dimensionen verfertigt; die gewöhnlichste ist jedoch die, welche in d steht, und deren Töne um eine Octave höher klingen, als die Noten geschrieben sind, also mit der gewöhnlichen Octavflöte in dieser Hinsicht zusammenfällt. Ihre Tonleiter geht von 1gestr. d bis 2gestr. d, aber nur mit den Halbtönen fis, cis und gis (nebst f, c u. g); alle übrigen Halbtöne fehlen. Früher ward das Instrument nur bei Militärmusiken von den sog. Pfeiffern zur Begleitung der Trommel gebraucht; jetzt findet man es wahrlich auch in Orchestern bei den beliebten Spektakelstücken und Kriegsmärschen angewendet. Die Pfeiffer beim Militär haben oft auch Queerpfeiffen, die um eine Terz von einander intonirt sind, und somit ein Duettspiel zulassen, daß auf der einen die Melodie der anderen in tieferen Tönen begleitet wird. Die Preuß. Militärmusik war es, welche sich ehedem durch geschickte Pfeiffer und Tambouren besonders auszeichnete und auch noch auszeichnet.

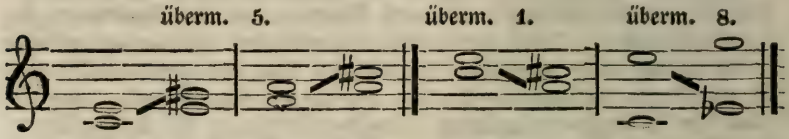
Queerstand, auch **unharmonischer Queerstand**, **relatio non harmonica**. Das Ausführlichste und Gründlichste, also mit einem Worte das Beste, was über diesen Gegenstand gesagt und geschrieben werden kann, findet sich in einem Aufsatze in der Allgem. Leipz. musik. Ztg. vom Jahre 1833 Nr. 38 ff. Wir geben das Wesentlichste daraus in Folgendem wieder. — I. Lehre. Der Queerstand ist eine unangenehme Folge von 2 Consonanzen oder consonirenden Accorden. Erkannt wird er sogleich der Form nach, wenn 2 unter sich dissonirende Töne so auf einander folgen, daß der

eine Ton in der einen, der andere in der anderen Stimme befindlich ist (relatio non harmonica obliqua). Von den beiden Tönen muß aber der eine ein unterhalber, der andere ein oberhalber Ton seyn (mi contra fa). Nicht alles mi contra fa indeß dissonirt, z. B. die Terz c fa e mi, oder die Sexte e mi c fa. Ein solches mi fa macht also auch keinen Queerstand. Aber auch nicht jedes dissonirende mi contra fa ist zur Erzeugung eines Q's geeignet. Die diatonischen großen Septimen und ihre Umkehrungen, die diatonischen halben Töne sind davon ausgenommen, z. B. c fa h mi, e mi f fa. Die diatonischen kleinen Septimen und die ganzen Töne gehören ohnehin nicht hieher, weil ihre termini niemals ein mi contra fa enthalten. Es bleiben also nur die verminderten oder übermäßigen, mit einem Worte die alterirten Intervalle übrig, weil sie stets aus einem mi contra fa bestehen. Die alterirten Intervalle entstehen sowohl aus consonirenden als aus dissonirenden Accorden. Es giebt also alterirte perfecte und imperfecte Consonanzen und alterirte Dissonanzen. Ursprünglich ist angenommen, daß nur die alterirten perfecten Consonanzen Queerstände bilden, nämlich die verminderte oder übermäßige Quinte und Octave, und ihre Umkehrung die Quarte und der Einklang. Die alterirten imperfecten Consonanzen, nämlich die verminderte oder übermäßige Terz u. Sexte, dann die alterirten Dissonanzen, nämlich die verminderte Septime und übermäßige Secunde, sind viel später den Q. beigerechnet worden. Bei der Entstehung der Lehre gehörten sie nicht dazu. Die älteste förmliche Definition des Q's giebt Zarlino in seinen Institutiozioni harmoniche (1558). Sie lautet also: „der Ausdruck: die Stimmen einer Cantilena haben in ihren Tönen keine harmonische Relation, will so viel sagen, als die Stimmen stehen von einander ab, um eine übermäßige oder verminderte Octave, oder um eine verminderte Quinte, um den Triton oder andere ähnliche Intervalle. Ich meine jedoch nicht, daß diese Relation zwischen 2 blos in der Höhe und Tiefe unterschiedenen Noten besteht, sondern zwischen 4 Noten in 2 Stimmen, welche Consonanzen bilden." Diese Definition bestätigt, daß die Queerstände sich stets in 2 unmittelbar auf einanderfolgenden Accorden befinden, die Consonanzen sind und in 2 verschiedenen Stimmen Töne enthalten, die gegen einander alterirte perfecte Consonanzen bilden. Und sie gelten ohne Unterschied von der Linken zur Rechten und von der Rechten zur Linken. Da angenommen wird, daß das Ohr die Dissonanz des schiefen Intervalls fast wie im Zusammenhange vernimmt, und also der Q. in der unmittelbaren Folge zweier Accorde liegt, so hört derselbe natürlich auf, sobald ein Mittelaccord dazwischen tritt, weil dann jeder der beiden Töne mit ihm in ein anderes Verhältniß kommt. Man fordert aber, daß dieser Mittelaccord ein von den beiden äußeren verschiedener sey; die Harmonie muß verändert werden. Wenn die Stimmen blos die Intervalle des ersten Accords zergliedern, so ist die Harmonie nicht verändert; es ist kein wirklicher Mittelaccord vorhanden, und der Q. besteht. Da ferner der Q. immer in 2 consonirenden Accorden liegen muß (eine alte, aber meist vergessene Regel), so ist er nicht vorhanden, wenn die Töne des obliquen Intervalls in ihren respectiven Accorden als Dissonanzen erscheinen, mithin schon für sich gerechtfertigt seyn müssen. Wichtig ist noch eine andere Folgerung: müssen die Töne eines Q's in ihren respectiven Accorden consoniren, so gehören sie auch nothwendig zur Harmonie. Nicht zur Harmonie gehörende Töne, nämlich Durchgänge u. Vorschläge, können also keinen Q. bilden, und wenn hinwieder zwischen einem Q. dergleichen zufällige Töne vorkommen, so bilden sie keinen Mittelaccord, und der Q. besteht. Endlich, weil die Accorde Consonanzen seyn müssen,

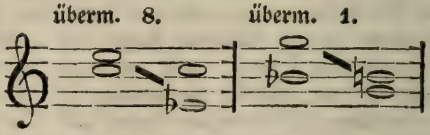
so werden sich alle möglichen Q. in einer Folge von Terzen und Sexten, oder von diesen zu Quinten und Octaven und umgekehrt befinden. Die Theorie sammelte nach und nach die vorkommenden Fälle, ordnete sie und stellte so die Regeln auf, welche zur Vermeidung der Q. dienen. Es sind folgende. Der Queerstand entsteht: Bei großen Terzen und kleinen Sexten, wenn a) sie in ganzen Stufen fortschreiten:



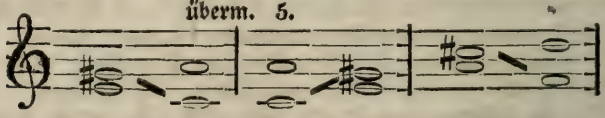
b) im großen und kleinen Terzensprunge:



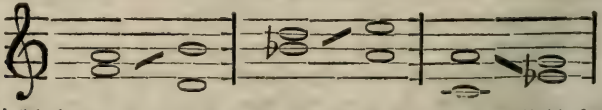
c) aus der großen Terz in die große Sexte, wenn beide Stimmen springen:



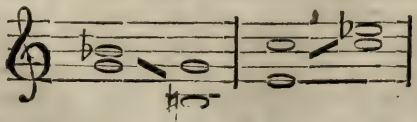
d) aus der großen Terz in die große Sexte, wenn eine Stimme in halben Stufen geht, die andere in eine große Terz springt:



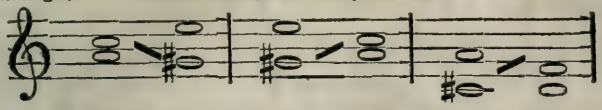
e) aus der großen Terz in die große Sexte, wenn eine Stimme im ganzen Tone geht, die andere in die kleine Terz springt:



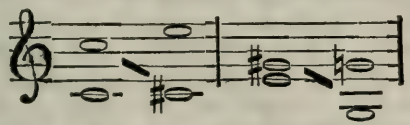
Bei kleinen Terzen und großen Sexten entsteht der Queerstand: a) wenn beide Stimmen eine halbe Stufe steigen oder fallen; b) wenn beide Stimmen in gerader Bewegung einen kleinen oder großen Terzensprung machen; c) aus der kleinen Terz in die kleine Sexte, wenn beide Stimmen springen:



d) aus der kleinen Terz in die kleine Sexte, wenn eine Stimme in halben Stufen geht, die andere eine große Terz springt:

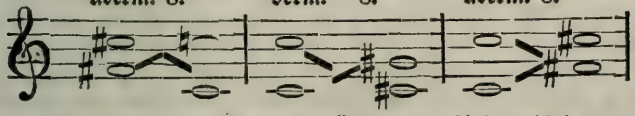


e) aus der kleinen Terz in die kleine Sexte, wenn eine Stimme im ganzen Tone, die andere in der kleinen Terz fortschreitet. Bei der Folge von Quinten zu Terzen oder Sexten entstehen Queerstände: a) aus der Quinte in die große Terz, wenn beide Theile stufenweise in entgegengesetzter Bewegung gehen; b) aus der Quinte in die große Sexte, wenn die Oberstimme einen halben Ton, die Unterstimme eine kleine Terz fortschreitet. Von Octaven zu Terzen, nämlich in die große Terz, wenn eine Stimme einen kleinen halben Ton fortschreitet:



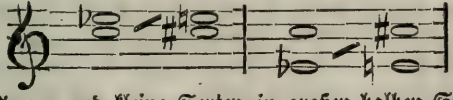
Von Quinten zu Octaven, wenn eine Stimme einen kleinen halben Ton geht, die andere in ein alterirtes Intervall springt:

verm. 5. überm. 5. verm. 5.
überm. 8. verm. 8. überm. 8.



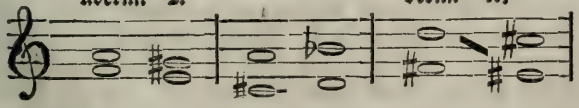
Hier sind bereits doppelte Queerstände, und diese entstehen meistens, wenn eine der beiden Stimmen in ein chromatisch alterirtes Intervall springt. Die bisherigen Beispiele enthielten nur Q. von alterirten perfecten Consonanzen. Wollte man die Fälle von alterirten imperfecten Consonanzen u. von Dissonanzen in Regeln bringen, so wären dies allenfalls folgende: a) kleine Terzen und große Sexten in kleinen halben Stufen:

verm. 3. überm. 6.

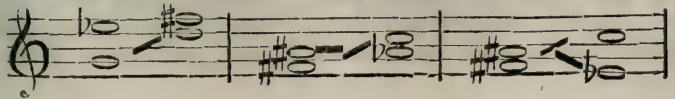


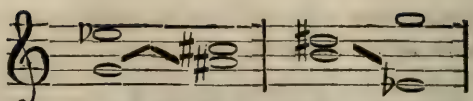
b) große Terzen und kleine Sexten in großen halben Stufen:

überm. 2. verm. 7.



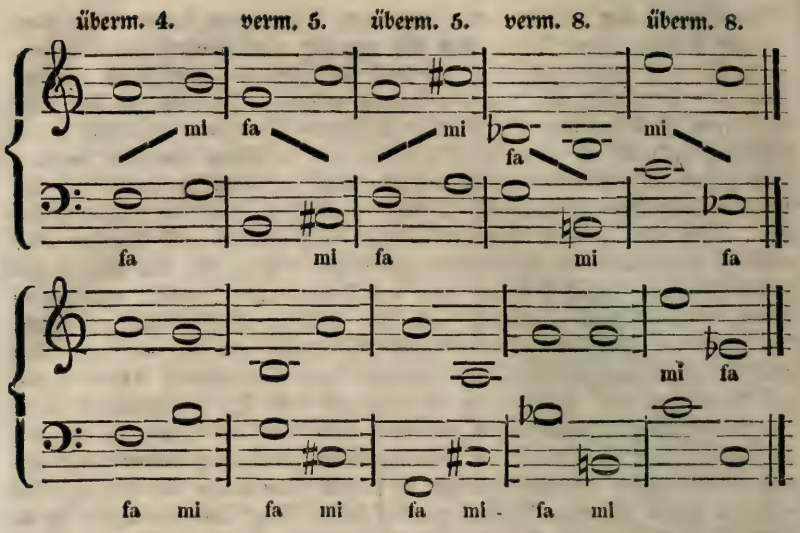
c) überhaupt, wenn eine Stimme im kleinen halben Tone geht, die andere durch ein chromatisch alterirtes Intervall springt, mit Ausnahme des schon erwähnten Falls aus der Quinte in die Octave. Noch ein Fall ist gedenkbar, wenn nämlich beide Stimmen im alterirten Intervalle springen. Die Q., welche dann zum Vorschein kommen, enthalten gewöhnlich sog. enharmonische Intervalle:



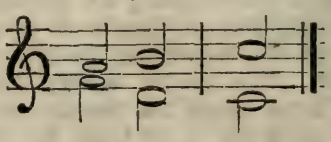


Vielleicht lassen sich die Regeln noch bestimmter ordnen und vermehren. — II. Geschichte. Ohne Zweifel verdankt die Lehre vom Queerstande ihre Entstehung dem alten Verbote, in der gleichzeitigen Harmonie (demselben Accorde) das mi gegen das fa zu setzen, wenn daraus eine verminderte Quinte oder eine alterirte Octave entstand. Die verminderte Quinte und ihre Umkehrung, die übermäßige Quarte, waren die einzigen diatonischen Dissonanzen, deren Gebrauch die Theorie nicht gestatten wollte, weil man dafür hielt, sie seyen wegen ihrer complicirten Zahlverhältnisse ungangbar und von schlechter Wirkung. Kommen dergleichen Intervalle vor, so suchte man sie durch ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen rein zu machen. Das war der Ursprung der sog. zufälligen Chorden; und bei dem Anlaß entstand auch die alterirte Octave, wenn nämlich eine dergestalt corrigirte Note im vollstimmigen Satze verdoppelt stand, und die Verdoppelung nicht ebenfalls corrigirt worden wäre. Man sieht nun, warum sich die alte Regel nur auf diese Intervalle beschränkt hat. Bei Peter Aaron (Libri tres de institutione harmonica) lautet sie also: „Es ist sich fleißig in Acht zu nehmen, daß in den perfecten Consonanzen nicht mi gegen fa gesetzt werde. Es sind aber diese Consonanzen die Quinte und Octave." Die Anwendung dieser Regel auf den Q. war unvermeidlich. Eine Folge dissonirender Accorde gab niemals Anstände, wenn die Dissonanzen entweder als Durchgang (in celeri progressu, wie die Alten sagten), oder mit Vorbereitung und Auflösung regelmäßig gebraucht waren; daß aber 2 Accorde, die keine Dissonanz enthielten, und anderen Fortschreitung Nichts auszusetzen war, dennoch eine befremdliche oder unangenehme Wirkung hervorbringen konnten, das mußte zu denken geben, und würde damals ganz unerklärlich gewesen seyn, wäre man nicht auf die Entdeckung gekommen, daß in solchen Fällen meistens eine alterirte Quinte oder Octave in 2 verschiedenen Stimmen vertheilt liege. Warum gerade diese Vertheilung überall anzutreffen war, ist leicht zu begreifen, denn in der Melodie waren die Fortschreitungen in alterirten Intervallen schon aus Rücksicht für die Sänger verboten, und indem man die beiden Töne eines solchen Intervalls wegen bequemerer Intonation in 2 verschiedenen Stimmen zu vertheilen gezwungen war, so würde man schon dadurch Q. erzeugt haben, wenn sie sich auch nicht bei der Folge von Terzen und Sexten von selbst angeboten hätten. In Lehrbüchern ist von Q. nicht so früh die Rede, als man dem Bisherigen nach glauben sollte. Gaffuri hat Nichts davon in seiner Musica practica (1496); auch Peter Aaron Nichts. In Nicolaus Vicentino's „L'antica musica" etc. (1557) sollte man billig zuerst eine Erklärung des Q's zu finden hoffen dürfen, da er die Praxis der neueren Musik seiner Zeit vorträgt, und in Manchem ihr noch vorzueilen strebt; aber er spricht sich auch nicht deutlich darüber aus. In der That war Zarlino der Erste, welcher die Theorie mit dieser Lehre bereicherte. So war die Praxis denn der Theorie lange vorausgeeilt, denn daß die Lehre vom Q. den Niederländern in ihrer lezten Zeit bekannt war, und daß sie dieselbe, vielleicht aber wohl als ein Geheimniß, durch ihre Schüler fortpflanzen ließen, ist keinem Zweifel unterworfen. Mattheson ist höchlich erstaunt über die Sorgfalt, womit mancherlei Queerstände schon von Josquin und seinen Schülern vermieden wurden. In den 3- und 4stimmigen Compositionen gebrauchten die Tonsetzer des 14ten Jahrhunderts bereits die

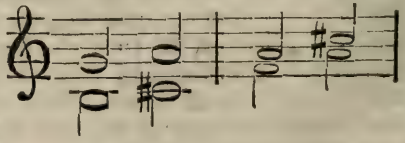
Queerstände; aber in den zweistimmigen Sätzen von Dufay findet man fast gar keinen. Doch könnte man das auch für einen bloßen Zufall halten, fände sich nicht gerade da ein Queerstand bei ihm, wo man noch heut zu Tage den Fortschritt von 2 großen Terzen gestattet. Darnach zu schließen, wäre nun die Lehre vom Q. schon in so hohem Alterthume von den besten Meistern gekannt und ausgebildet gewesen, und sie hätten demnach die Maxime gehabt, Queerstände im 2stimmigen Satze möglichst zu vermeiden, im vollstimmigen aber mit weniger Rückhalt zuzulassen. Und der Meinung sind denn auch alle späteren gewährskräftigen Schriftsteller und Denker über unseren Gegenstand im Wesentlichen geblieben, wie z. B. der schon angeführte Zarlino, Artusi in seiner arte del Contrappunto (1598), Crüger in seiner Synopsis Musices (1630), und der gelehrte Wolfg. Caspar Prinz, der in seinem „satyrischen Componisten" die Lehre vom Q. am weitläufigsten behandelt, und der Erste war, welcher den consequenten Einfall hatte, alle Gattungen von Dissonanzen als Erzeuger von Q. anzusprechen, indeß mit Beseitigung der diatonischen Septimen und ihrer Umkehrungen, und mit Eintheilung der übrigen Q. in lobenswerthe, erträgliche, unerträgliche und rein unerträgliche. Brossard nennt in seinem Dictionaire de Musique die relation fausse diejenige, deren Intervall falsch klingt und unsangbar ist, u. betrachtet auch nur die Q. von der Linken zur Rechten, also den ganzen Gegenstand zu einseitig und unvollständig. Mattheson überläßt gar Vieles davon der Discretion des Componisten. Jetziger Zeit, meint er, sey kein Stück zu sehen, in welchem nicht eine Masse von Q. vorkämen. Walther spricht in seinem Lexicon Brossard und Prinz nach, und alle jüngeren Theoristen führen nur das Verbot ohne weitere Erklärung oder Erörterung an, und oft noch mit ganz falschen oder sehr einseitigen Worten. Das kräftigste darüber sagt noch Türk, und es ist sehr scharfsinnig, wenn er meint, das Ohr scheine bei Q. 2 verschiedene Tonleitern zu vernehmen. In der That ist nach und nach die Materie eine ganz fremde geworden, wahrscheinlich weil sie nicht sehr bequem behandelt werden kann, oder auch weil der häufigere Gebrauch des chromatischen Geschlechts den Zudrang von Q. sehr vermehrte. Jede vorübergehende Ausweichung bringt fast ein neues mi und fa, und der allmähliche Verfall der contrapunktischen Schule verminderte die Rücksicht auf Reinheit der Fortschreitung der einzelnen Stimmen; der unbegränzte Gebrauch freier Dissonanzen stumpfte die Empfindlichkeit für feinere Unterschiede ab, während eben dadurch die Harmonie eine größere Klarheit und Bestimmtheit erhält. Man glaubte, um Q. sich weniger bekümmern zu dürfen, und folgte in der Praxis blos dem Urtheile des, freilich sehr fallíblen, Gehörs. Fast allein der Critik scheint der Q. anheim gefallen zu seyn, u. auch diese verwirrt daran oft mehr als sie bessert. Daher sey denn uns vergönnt, nach dem gleich zu Anfange dieses Aufsatzes bezeichneten ehrenwerthen Vorgange, — III. (Critik der Lehre.) noch folgende Fragen zu erörtern: Ist die Vertheilung des mi fa in 2 verschiedene Stimmen eine nothwendige Bedingung der unharmonischen Relation? — Und: liegt die Wirkung des Queerstandes überhaupt in dem dissonirenden mi fa?—Die Sache ist von großer Wichtigkeit. Die erste Frage beantwortet sich, wenn man bei einer Anzahl verschiedener Queerstände die Veränderung trifft, daß das mi fa in eine und die nämliche Stimme zu liegen kommt. Nach der Theorie ist dann kein Queerstand mehr vorhanden und die frühere befremdliche Wirkung muß verschwunden seyn. Nun vergleiche man die folgenden Queerstände mit den darunter stehenden Accorden, worin besagte Veränderung bewerkstelligt ist:



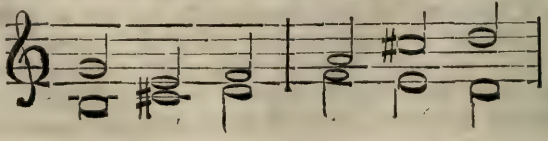
Der Effect kann nicht aufgehoben seyn, denn die Harmonie an sich ist unverändert geblieben; ja er ist meistens noch verstärkt, denn die alterirten Sprünge sind in derselben Stimme vernehmlicher, in jenen Queerständen aber, bei bequemerer Fortschreitung, unmerklich. Daraus folgt, daß die Lage des mi fa in 2 verschiedenen Stimmen keinen Einfluß auf die Wirkung eines Queerstandes hat und also ganz gleichgültig ist. Eben so wenig Schwierigkeit hat die Erledigung der zweiten Frage. Es kommt blos darauf an, eine Veränderung der begleitenden Stimmen zu versuchen, ohne das mi fa aus seiner Lage zu bringen, und zu sehen, ob die Wirkung nachher noch die nämliche geblieben ist. Hierzu diene gleich der erste Takt von obigem ersten Beispiele, die Fortschreitung von 2 großen Terzen, wodurch der Q. der übermäßigen Quarte entsteht. Isolirt angeschlagen ist der Q. wirklich vorhanden, und die Folge klingt allerdings befremdlich. Nun gebe man aber der Begleitung einen andern Gang, wie etwa:



Der Queerstand besteht noch, aber seine frühere Wirkung ist verschwunden. Eben so verhält es sich mit den Takten 2 und 3:



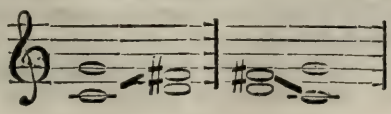
verändere man in:



&c.

und die Queerstände sind überall für das Gehör vertilgt, wenn auch das Auge sie noch sieht. Nothwendig folgt daraus, daß die Wirkung eines Q's überhaupt nicht in dem dissonirenden mi fa liegt. Wer darüber noch zweifeln kann, bedenke, daß, wenn in einer Folge zweier Accorde das mi fa in seiner Vertheilung als Dissonanz gehört wurde, dies noch weit mehr mit den größtentheils schärferen diatonischen Septimen und Secunden der Fall seyn müßte. Nun giebt es aber nicht leicht einen Gang, so gefällig er auch seyn möge, der nicht häufig Queerst. von solchen Dissonanzen enthielte. Prinz scheint recht wohl gefühlt zu haben, daß bei consequenter Durchführung seines Systems endlich die reine Unmöglichkeit einer Composition zu Tage kommt, und er suchte es daher auch durch die Rationen und, wo dieses nicht genügte, durch die Subsidie des Affects zu retten. — Da nun dasjenige, was man bisher als das Wesen der Queerstände angesehen hat, nur für eine Nebensache, für ein bloßes Kennzeichen derselben gehalten werden muß, so bleibt Nichts übrig, als die Wirkung der unharmonischen Relationen im eigentlichen Sinne zu nehmen und sie nur in der Harmonie zu suchen. Eine gute harmonische Folge beruht, abgesehen von der Stimmenführung, durchaus auf der Verwandtschaft der Accorde und auf ihrer deutlichen Bezeichnung durch die wesentlichsten Töne. Die Verwandtschaft ist ein Naturgesetz, welches man nicht leicht ungestraft übertritt, da das unverdorbene Gehör so streng als sicher richtet. Gewaltsame harmonische Schritte sind nur dann gerechtfertigt, wenn sich zwischen 2 nicht verwandte Accorde entweder ein farbloser (achromatischer) Accord stellt (wie die meisten der Vorbereitung bedürftigen diatonischen Septimen), und so den Widerstreit gleichsam neutralisirt (indifferenzirt), oder wenn ein chromatischer Accord (ein alterirtes Intervall) durch übertäubenden Reiz das an sich nicht Verträgliche beschwichtigt, oder endlich, wenn durch Täuschung eine unerwartete Wendung entsteht, welche das Ohr hinterher als regelmäßig erkennen muß. Alle diese Fälle lassen sich bei Beurtheilung der Succession in den Q. anwenden, um ihre Wirkung mit Sicherheit zu erklären. Bei der im vorigen ersten Beispiele enthaltenen Folge von zwei großen Terzen liegt das Befremdliche der Wirkung darin, daß man 2 verschiedene Tonleitern zu hören glaubt, die nicht in naher Verwandtschaft stehen. Wird nun, wie geschehen, in dem Beispiele das g der Begleitung in d verwandelt, so erwacht das Gefühl von C-Dur, als nächst verwandt mit f, und die befremdliche Wirkung ist aufgehoben. Wie consequent aber das musikalische Gehör urtheilt, kann man daraus ersehen, daß, wenn der C-Accord schon vorausgegangen ist, der Q. in seiner ersten Form verbleiben kann und das scharfe h nur als Leitton empfunden wird:

Und hier zeigt sich nun auch gleich die Ursache, warum der strenge Styl gestattet, 2 große Terzen in der Cadenz zu setzen, denn das Gefühl der Tonleiter ist in solchen Fällen schon vorhanden. Noch deutlicher tritt die ausschließliche Wirkung der harmonischen Verwandtschaft in dem folgenden Q. der übermäßigen Quarte hervor, wenn man ihn in verschiedener Bewegung hört:



In aufsteigender Bewegung vernimmt das Gehör keinen Q.; es ist der natürliche Gang von C- nach G-Dur; im Absteigen hingegen ist die Folge sehr befremdend, ja unangenehm. Betrachtet man die Terze als den Grund-Accord von D-Dur, so kann der nicht verwandte Dreiklang von C-Dur nicht darauf folgen; soll er zu G-Dur gehören, so vermißt man immer den Mittel-Accord; ist aber der Accord von G-Dur schon vorausgegangen, so ist die Folge, aus angeführten Gründen, gerechtfertigt, obgleich man sonst auf den Dreiklang der Dominante nicht gern den der vierten Stufe folgen läßt, eben weil so leicht das Gefühl entfernter Verwandtschaft dabei erregt wird. Bei einer Folge von Sexten kann man aber nicht sagen, daß gleichsam 2 verschiedene Tonleitern gehört würden, sondern blos etwas nicht Zusammenpassendes, Undeutliches, wovon man sich keine Rechenschaft zu geben vermag, obgleich der Q. an sich eine wirklich unharmonische Relation ist. Im Sexten-Accorde ist das Charakteristische verwischt; eine darauf gegründete Harmonie kann bisweilen wohl das Edle oder Ernste sehr gut ausdrücken, allein in einem Satze vorherrschend angewendet, wird sie dumpf, eintönig und läßt sich zu allem Unfuge gebrauchen. Und nach alle dem ist nun auch leicht erklärbar, warum manche Queerstände so angenehm ins Gehör fallen, weil man nämlich dabei eine klare, regelmäßige Folge der Harmonie empfindet. Von dieser Art sind unter anderen jene, welche Prinz, nach seinem Systeme des Affects, lobenswerth nennt. Bei regelmäßiger Fortschreitung der Harmonie und Stimmen also — wir müssen dies recapituliren — sind für das Ohr keine Queerstände vorhanden; eben deshalb nun aber hat man sich im 2stimmigen Satze vor ihnen wohl zu hüten, denn hier sind die Accorde unvollständig und nicht immer jene Töne vorhanden, welche den Gang der Harmonie klar machen. Wie durch Veränderung der Begleitung abzuhelfen sey, haben wir gesehen, aber die bei Weitem größere Zahl von Q. läßt sich nur durch Hinzufügung einer oder mehrerer Stimmen erläutern oder erklären. Es findet sich dann oft, daß Folgen, welche durchaus unvereinbar erscheinen, sich sehr gefällig verbinden, und einer nächstverwandten, ja wohl gar der nämlichen Tonleiter angehören. Wo auf keine der beiden Arten zu helfen ist, da liegt sicher eine wirkliche unharmonische Relation zum Grunde, die als unbrauchbar verworfen werden muß. Von diesem Standpunkte der Harmonie lassen sich endlich auch alle vorhandenen Meinungen der verschiedenen Theoristen über die unharmonischen Queerstände leicht würdigen, und wir dürfen sofort — IV. zu den Resultaten der Untersuchung übergehen, die sich in folgenden Sätzen als wahr ergeben. Das Wesen der Q., nämlich ihre Wirkung, bleibt unbestritten; nur die Erklärung dieser Wirkung ist verändert und die Bedingung der Zulässigkeit nach sicheren Grundsätzen bestimmt. Die Anwesenheit des mi fa in schiefer Lage kann als Kennzeichen eines Q's dienen, entscheidet aber nichts über seine Wirkung. Es ist einerlei ob das mi fa in der nämlichen oder in 2 verschiedenen Stimmen liegt. Im ersteren Falle ist manchmal die Wirkung noch verstärkt. Nur nach den Regeln der harmonischen Fortschreitung kann die Wirkung der Q. beurtheilt werden, und in guten harmonischen Folgen giebt es nie Queerstände, oder es sind sog. angenehme. Bei unangenehmen Q. ist die Harmonie entweder unvollständig oder unregelmäßig. Fehler der Stimmenführung ꝛc. gehören nicht hieher. Unvollständige Q. können entweder durch Veränderung oder durch Vermehrung der begleitenden Stimmen erklärt werden. Wo das nicht angeht, ist die Folge unbrauchbar. Unvollständige unangenehme Q. erscheinen am häufigsten im 2stimmigen Satze, besonders im strengen Style, welche den Gebrauch freier Dissonanzen nicht gestattet. Deshalb gelten denn auch

alle alten Regeln in dieser Hinsicht noch. Und endlich ist es nicht das mi contra fa selbst, vor welchem man sich bei harmonischen Folgen in Acht zu nehmen hat, sondern nur die unklare und unregelmäßige Begleitung desselben, und darauf richte denn auch hauptsächlich der Componist sein Augenmerk, wenn er Queerstände vermeiden will. M.

Queerstriche, sind die starken Linien, welche mehrere sogenannte geschwänzte Noten: Achtel, Sechszehntheile, Zweiunddreißigtheile u. s. w., mit einander verbinden, und zugleich ihren Zeitwerth andeuten. Es sind also nur die fortgeführten Fahnen der Noten. Ueber das Zusammenstreichen selbst findet man Näheres in dem Artikel Notenschrift.

Queisser, Gebrüder: 1) Carl Traugott, geb. den 11ten Januar 1800 zu Döben (bei Grimma), wo sein Vater, ein durch und durch unmusikalischer Mann, Gastwirth war. Dennoch ergaben sich alle 3 Brüder der Tonkunst auf eigenen Antrieb. Der älteste empfing in seiner ersten Jugend auch nicht den geringsten musikalischen Unterricht, lernte sich aber durch Aufmerksamkeit von Jedem, der einige Musik machte, Etwas ab, wodurch er es so weit brachte, daß man ihn als einen hoffnungsvollen Knaben im eilften Jahre zu dem Stadtmusikus Aug. Barth nach Grimma in die Lehre schickte. Hier mußte er, wie gewöhnlich, alle gebräuchlichen Orchesterinstrumente handhaben lernen. Sonderbar ist es, daß er gerade im Blasen der Posaune den allergeringsten Unterricht empfing; Nichts wurde ihm angezeigt als das Nothwendigste und Hergebrachtes von den Zügen: alles Uebrige erwarb er sich durch eigene, treu fortgesetzte Versuche. Wie weit er es aber darin brachte, welche unvergleichliche Meisterschaft er sich hierin errang, mit welcher bewunderungswürdigen Fertigkeit und Sicherheit im Gewagtesten er sein Instrument beherrscht; mit welcher Schönheit des Tones in jeder Schattirung, vom Stärksten bis zum Schwächsten, er seinem herrlichen Vortrage einen unnachahmlichen Reiz zu geben versteht, darüber kann man in der Leipziger allg. musikal. Zeitung die lebhaftesten und mit der Wahrheit völligst übereinstimmenden Beschreibungen lesen. Es ist nur eine Forderung der Gerechtigkeit, wenn wir ihn den vorzüglichsten Hauptmeister aller Posaunisten nennen, die wir je kennen gelernt haben; und wir haben hinzuzusetzen, daß wir Alle hörten, die als ausgezeichnete Meister der Posaune genannt werden: eines Instrumentes, das erst in unserer Zeit auf die Höhe gebracht worden ist, daß es als vollkommenes Concertinstrument anzusehen ist. Q. vereinigt die höchste Bravour mit dem schönsten Tone und mit einer Nuancirung des Tones, daß die Hörer nicht blos erstaunen, sondern zugleich innig ergriffen und seltsam gerührt werden. Unmittelbar an ihn schließt sich Friedr. Aug. Belcke (s. d.) an. Fing dieser auch etwas früher als der jüngere Q. an, seine Posaune als Solo- und Concertinstrument zu behandeln und zwar zuerst in Leipzig, so folgte doch Q. bald nach und ging, was das Bemerkenswertheste ist, seinen völlig von B. unabhängigen Gang für sich. Jeder schuf sich sein Spiel selbst, und Beide sind die Hauptmeister ihres Fachs. Auch Q. zeigte sich zuerst in Leipzig, wohin er 1817 in Condition zu dem Stadtmusikus Wilh. Barth ging, als Posaunenvirtuos von hoher Bedeutung, daß man also mit Recht sagen kann, es sey das neue meisterhafte Posaunenspiel von Leipzig ausgegangen. Von hier aus sind anderen Orchestern die besten Posaunisten zu Theil geworden. Wie weit sich jetzt die Schule dieser beiden Männer verbreitet hat, ist bekannt. Q's Ruhm gelangte namentlich durch die allgemeine musikalische Zeitung bis in die entferntesten Gegenden, von Jahr zu Jahr wachsend, besonders nachdem er als Posaunist 1821 im Concert und Theater angestellt worden war. Dennoch war er nicht

mäßig in Ausbildung der Kunst auf Streichinstrumenten, nahm bei dem damaligen Leipziger ersten Concertspieler, dem nachmaligen Concertmeister Matthäi Unterricht im Violinspiele, u. wurde, da er bereits mehrere tüchtige Posaunisten nach seinem Vorbilde herangezogen hatte, als Bratschist im Concerte, Theater und Quartett seit 1824 angestellt. Diese Stelle verwaltet er noch jetzt höchst ausgezeichnet und tritt als Posaunist nur in außerordentlichen, besonders wichtigen Fällen und als Concertbläser auf, stets zur Bewunderung und Erhebung Aller, die ihn hören. Natürlich brachte ihm sein Ruf bald mancherlei Anträge, die er jedoch, durch mancherlei Bande an Leipzig gefesselt, ausschlug. Er wurde z. B. nach Frankfurt a. M. und später nach Dresden an die Königl. Capelle berufen. Für Dresden schlug er seinen Bruder — 2) Johann Gottlieb, vor, geb. in Döben 1808, welcher seine Lehrjahre bei dem Stadtmusiker in Wurzen abgehalten hatte und durch seinen brüderlichen Meister zu einem tüchtigen Posaunisten gebildet worden war. Er erhielt die Stelle, da er dem Bruder an die Seite gesetzt werden kann und auch als Contrabassist sich auszeichnet. Der jüngste Bruder — 3) Friedr. Benjamin, geboren etwa 1810, als Stadtpfeifer in Leipzig unterrichtet, ist jetzt in Dresden Trompeter der Artillerie. — Kunstreisen hat Carl Q. mehrere mit dem größten Beifall gemacht, jedoch nur im deutschen Vaterlande, und nur wenn er dazu dringend aufgefordert wurde. Mit Compositionen hat er sich zwar beschäftigt, mehrere Trio's, Quartette und Concertinen für Posaunen, auch Tanzparthien u. dergl. geschrieben, aber Nichts der Art öffentlich bekannt gemacht, weil er in seiner Bescheidenheit sich hierin nicht für hinlänglich ausgezeichnet hält, ja nicht das Geringste auf diese seine Thätigkeit giebt, obgleich er auch hierin sich Vielen gleichstellen kann. 1834 ernannte ihn eines der besten Leipziger Musikchöre zu seinem Musikdirector. Seitdem er dies Amt übernommen hatte, wuchs die Beliebtheit u. Kunsttüchtigkeit dieses Chors noch mehr, so daß er in lange Streitigkeiten mit dem Stadtmusiker gerieth, welche damit endigten, daß der Chor des Stadtmusikers sich mit dem Queisser'schen verband unter dem Namen „vereinigtes Stadtmusikchor". Sehr viele unserer deutschen Musikfeste wollten nicht ohne Queisser's Posaune seyn; an den meisten glänzte seine Meisterschaft, was eben jetzt wieder in Altenburg am 21= u. 22sten August 1837 geschieht, wo eine Gedächtnißfeier Mozart's zur Förderung des Mozart'schen Denkmals in Salzburg gehalten wird. G. W. Fink.

Quercu, Simon a, war aus Brüssel gebürtig und hieß eigentlich van der Eyken, übersetzte seinen Namen aber ins Lateinische u. nannte sich a Quercu. Er blühete zu Anfange des 16ten Jahrhunderts als Cantor ducum mediolaneus zu Mailand, und gehörte zu den ausgezeichnetsten Contrapunktisten seiner Zeit. Von seinen praktischen Werken kann keins mehr angeführt werden; aber ein theoretisches kennt man noch von ihm: „Opusculum Musices perquam brevissimum: de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplici per commode tractans: omnibus cantu oblectantibus utile, ac necessarium" (Wien 1509). Es ist dieses eine der ersten musikalischen Schriften, welche in Deutschland gedruckt wurden. Wollick's Opus aureum dürfte die einzige ältere seyn. Die zweite Ausgabe davon erschien 1518 zu Landshut. Nach Foppen's belgischer Bibliothek stand van der Eyken bei seinen Herren, den beiden Herzogen Maximilian und Franz Maria Sforza, in so großem Ansehn, daß er denselben nach Wien folgen mußte, als sie von ihrem Vater zum Kaiser Maximilian dahin geschickt wurden, was damals für eine große Auszeichnung galt.

Querhammer, Caspar, in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts

Rathsmeister zu Halle, bekannt besonders aus der Reformationsgeschichte. Eifriger Papist nämlich bot er Anfangs Alles auf, die katholische Lehre in Halle aufrecht zu erhalten, und schrieb auch selbst Einiges gegen Luther; als aller Hindernisse ungeachtet aber Luther's Wort immer mehr Eingang fand, und, wie er unverholen sagte, besonders durch die herrlichen Lieder, rieth er dem Probst Behen, ebenfalls ein deutsches Gesangbuch zu verfertigen, u., ein guter Tonkünstler zugleich, componirte er die Melodien dazu, von denen einige jedoch durch andere Meister noch verändert wurden. Er starb am 19ten März 1557.

Quinault, Philippe, der ausgezeichnetste Operndichter der Franzosen, geb. 1635 in einer Schauspielerfamilie, erhielt eine nicht eben sorgfältige Erziehung. Tristan l'Hermite unterrichtete ihn in der Verskunst; sonst dürfte er wohl gar keinen Unterricht weiter empfangen haben, und alle seine Geistesbildung seinem Talente und seinem Fleiße verdanken. Noch vor seinem 20sten Jahre brachte er einige Schauspiele auf die Bühne und fuhr mehrere Jahre mit dramatischen Arbeiten fort, welche ziemlich allgemeinen Beifall erhielten. Das machte, um des Ungeschmacks willen, der in seinen Dichtungen herrschte, Boileau's Satyre rege. Dieser griff ihn mit einer solchen Bitterkeit an, daß es seinem eigenen Rufe zu schaden anfing; denn Q. gab das Trauerspiel, für welches er allerdings nicht gemacht war, auf, und verband sich mit Lully für die Oper, in welcher er eine solche Meisterschaft entwickelte, daß er alle seine Nebenbuhler übertraf u. nun von den besten u. strengsten Kunstrichtern zu den ausgezeichnetsten Männern des Zeitalters Ludwig's XIV. gezählt wird. Man kann sich in der franz. Sprache nichts Zarteres, Zärtlicheres und Sinnreicheres denken als seine Arien und Liebesgespräche. Boileau und die übrigen Gegner Q's schrieben diesen Erfolg der Musik Lully's zu. Jetzt aber ist diese vergessen, und Q's Verse liest man noch immer mit Vergnügen, und seine Operntexte werden noch manchmal benutzt. Seine „Armide" (1686) u. sein „Atys" sind Meisterstücke ihrer Art, vieler anderer nicht zu gedenken. Erfahren in den Geschäften des Lebens brachte er die Angelegenheiten eines Kaufmanns in Ordnung, und als derselbe starb, heirathete er die Wittwe, wodurch er in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gelangte. 1671 kaufte er sich die Stelle eines Auditeurs in der Rechenkammer (Chambre de comptes). Bald darauf trat er auch in die französische Academie, dichtete immer fort, und begrüßte im Namen jener den König bei seiner Rückkehr aus den Feldzügen von 1675 bis 1677. In den Prologen zu seinen Opern erscheint er immer als ein Schmeichler des Königs, und er ward dafür mit einer lebenslänglichen Pension beschenkt. Eine gewisse Schwermuth, die wahrscheinlich durch Abnahme seiner Gesundheit erzeugt wurde, hinderte ihn, sein Glück vollkommen zu genießen. Seine theatralischen Arbeiten gereueten ihn aus Bigotterie, und er beschloß, zur Ehre Gottes u. des Königs seine letzten Kräfte zu verwenden. Ein Gedicht auf die Ausrottung des Protestantismus in Frankreich, das seinen Ruhm sicher vermindert haben würde, vollendete er nicht mehr. Er starb 1688. Seine sämmtlichen Werke erschienen 1739 und 1778 in 5 Bänden mit Vorausschickung seiner Lebensgeschichte. — Ein jüngerer, Jean Baptiste Maurice Q., der um 1744 starb, und Schauspieler zu Paris war, that sich nebenbei auch als Componist verschiedener kleiner Sachen für allerhand Instrumente hervor, und endlich sogar durch die Oper „Amours des Déesses", welche 1729 zum ersten Male in Paris aufgeführt ward. Wahrscheinlich war er ein Verwandter von dem vorhergehenden.

Quindeze, der veraltete Name eines Quintenregisters in der Orgel, dessen tiefste Pfeiffe nur $1^1/_2$ Fuß lang war.

Quinquatria minora, oder Quinquátrus minusculae, ein Fest, welches die röm. Flötenspieler alle Jahre 3 Tage lang im Monat Juni feierten, u. an welchem sie verlarvt durch die Straßen der Stadt zogen um sich dann im Tempel der Minerva zu versammeln. Quinquatrus heißt eigentlich der 5te Tag nach den Iden, dann aber auch ein Fest zu Ehren der Minerva. Dieses Fest war zweifacher Art, ein großes und ein kleines; das große dauerte fünf Tage vom 19ten März an, und ward besonders von Gelehrten begangen, jenes sog. kleine von den Musikern. Ueberhaupt war es ein Fest für die, welche nach der römischen Lehre unter dem Schutze der Minerva standen, also besonders für Gelehrte und Künstler, die an demselben auch von ihren Schülern Honorare und Geschenke, und von den Oberen Auszeichnungen zu erhalten pflegten. 48.

Quintabsatz, auch Halbcadenz genannt, s. Absatz u. Cadenz. Zwei Quintabsätze in ein und derselben Tonart können, ausgenommen bisweilen in weit ausgedehnten Tonsätzen, nicht wohl unmittelbar auf einander folgen.

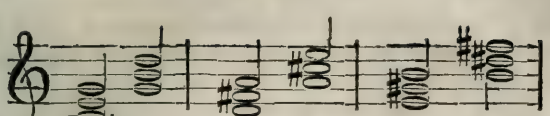
Quintatön, eine der gewöhnlichsten und auch angenehmsten Orgelstimmen, ist ein gedecktes Flötenregister von enger Mensur, und so intonirt, daß es sanft in die Quinte, eigentlich in die Duodecime, übersetzt. Daher auch sein Name. Gewöhnlich wird diese Stimme, bei mehr als einem Manuale, für das sanfter registrirte derselben disponirt, denn, ungeachtet ihrer hohen und in gewissem Betracht durchgreifenden Intonation, hat sie doch etwas höchst Angenehmes, Lichthelles, was bei Vorspielen besonders und in Zwischenspielen von großer Wirkung seyn kann, wenn sie hier in geringer Mischung etwas vorherrschend gebraucht wird.

Quinta, die Quinte, der fünfte Ton von irgend einem angenommenen Tone, ohne weitere nähere Bestimmung. S. den folgenden Artikel Quinte. Quinta toni ist der fünfte Ton in derjenigen Tonleiter, in welcher die Modulation eines Tonstücks geschieht, oder die eigentliche Dominante, der fünfte Ton der Tonica eines Tonstücks.

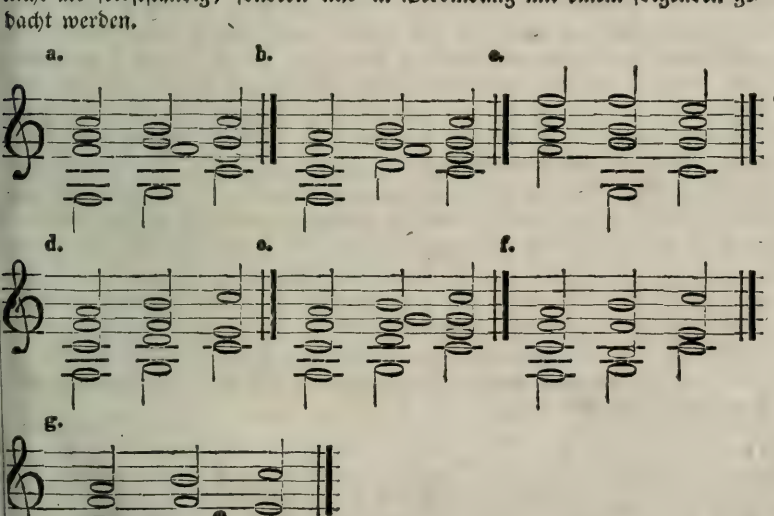
Quinte, ein Intervall von 5 Stufen, das 3 Gattungen unter sich begreift, nämlich die reine, verminderte und übermäßige Quinte. Reden wir von allen dreien ins Besondere, wobei jedoch auch der Artikel Intervall nachgelesen werden mag. — Die reine Quinte zunächst, ein in mehrfacher Beziehung sehr wichtiges Intervall, besteht aus 3 ganzen Tönen und 1 großen halben Tone (f—c, c—g). In Berechnung der Aliquottöne kommt sie unmittelbar nach der Octave zum Vorscheine, und ist daher auch nächst dieser die vollkommenste Consonanz. Die Berechnung geschieht, indem man eine Saite, die für den Grundton einer Tonreihe angenommen wird, in 2 gleiche Hälften theilt. Jede dieser beiden Hälften giebt dann die Octave. Der 2 zunächst folgt die 3, und so der Halbtheilung auch die Dreitheilung, und diese giebt bei der Saite dem größeren Ende nach, d. h. wenn die Saite in 3 gleiche Theile getheilt wird, so geben 2 dieser Theile die reine Quinte. Daher sagt man bei der mathematischen Intervallenbestimmung, die reine Quinte hat das Verhältniß 3 : 2, d. h. 2 Drittheile der Saite ihres Grundtones gehören dazu, um sie zu erhalten. Sie ist demnach auch der harmonische Mittelton der Octave, oder, mit anderen Worten, die Octave kann nur mittelst der Quinte harmonisch getheilt werden, wovon schon unter dem Art. Quarte mehr die Rede war. Durch die Umkehrung der Quarte

erhält man nämlich die Quinte, und weil diese, wegen ihres nahen Verhältnisses mit dem Grundtone, keine sehr merkliche Abweichung von ihrer ursprünglichen Reinheit (d. i. das genaue Verhältniß von 3 : 2) duldet, und ohne zu dissoniren nicht klein oder groß seyn kann, wie z. B. die Terz oder Sexte, so ist sie insbesondere auch, wie die Octave, welche dieselbe Eigenthümlichkeit besitzt, eine vollkommene Consonanz. In der Harmonie kommt sie nicht allein als ein sehr wesentlicher Ton des harmonischen Dreiklangs, der deshalb auch wohl Quintenaccord genannt wird, sondern auch in dissonirenden Accorden als eine Consonanz vor, wie im Septimen-, Nonen- und Quartquinten-Accorde. Im Sextquinten- oder vielmehr Quintsexten-Accorde aber erscheint sie als Dissonanz, weil sie hier ursprünglich die Septime des Grundtones ausmacht, da der Quintsextenaccord nur durch die erste Umkehrung des Septimenaccordes entsteht, bei welcher die Terz im Basse liegt, zu der die Septime jetzt die Quinte bildet, die jedoch auch nicht immer rein ist. Davon aber Mehr in dem Artikel des Accordes selbst. In jeder Tonleiter ist die reine Quinte 6 Mal enthalten, d. h. mit 6 Stufen einer jeden Tonleiter kann eine reine Quinte aus den wesentlichen Tönen der Tonart verbunden werden; jedoch steht unter allen diesen Quinten nur diejenige mit dem Grundtone der Tonart in einem so engen harmonischen Verhältnisse, welche wirklich die Quinte zu ihm oder der 5te diatonische Ton seiner Leiter ist. Kein anderer Accord, außer dem Grundaccorde (der Accord über der Tonica), ist daher auch von so wesentlicher Bedeutung in der Harmonie eines Tonstücks als der über dieser Quinte, den man eben deshalb, wie sie, diese Quinte selbst, die Dominante (quarta toni), den Dominanten-Accord nennt. Man sehe diese Artikel. Von so hoher und vorherrschender Bedeutung indeß der Dominantenaccord. u. ein so wesentliches Intervall die Quinte selbst ist, so daß, außer der Tonica oder Prime, fast kein Ton so oft gebraucht wird als sie, so ist doch auch nur die harmonische Verwendung sehr weniger anderer Intervalle solch' beschränkenden Bedingungen unterworfen als eben dieser reinen Quinte. Der erfahrne Leser fühlt, daß wir hiermit auf das eben so wichtige als kitzliche Capitel der Quinten- u. Octavenfolge kommen. Hundertfältig hat man behauptet, diese Folge sey dem gesunden Gehöre unausstehlich, und die Theorie setzte daher die Regel fest: zwei reine Quinten wie zwei Octaven dürfen nicht unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerlei Stimmen gehört werden. Jede Quinten- und Octavenfolge ward verpönt, und das Gesetz hat lange, sehr lange gegolten, und gilt theilweise auch noch; aber hätten wir es so ganz in seiner wörtlichen Strenge zu nehmen, so wäre, um zuvörderst die Lehre historisch zu erörtern, wohl Niemand dabei schlechter weggekommen als Hucbald, dessen ganze Diaphonie aus Quarten, Quinten und Octaven zugleich und zwar in stets gleich fortlaufender Bewegung bestand. Guido von Arezzo war der erste bedeutende Mann, der sie etwas zu hart fand, aber auch nicht viel Besseres an ihre Stelle zu setzen wußte. Auch im 12- und 13ten Jahrhunderte kannte man jenes Verbot noch nicht oder die Praxis kehrte sich wenigstens nicht daran. Marchettus und J. de Muris lehrten, daß 2 vollkommene Consonanzen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollten, kannten auch schon das Wesen der Dissonanzen; aber Adam de la Hale gebrauchte die Quinten ziemlich noch in gleicher Weise wie Hucbald, und im 14- und 15ten Jahrh. hatte nur der Hinzutritt der Terz und Quarte die Tonverbindungen schon merklich gehoben, und die Quinten traten weniger hart hervor. Vorhanden waren diese selbst in des großen, unsterblichen Palestrina Werken. Erinnern wir nur an

sein weltberühmtes Stabat mater; und der vermeinte Erfinder des Generalbasses, Viadana, schrieb 1626 noch: „Keinem Organisten ist verboten, in der Partitur 2 Quinten oder 2 Octaven zu gebrauchen, nur verhüten muß er, zu setzen, was die Sänger mit ihren Stimmen vortragen." Bei dem großen Orlando di Lassus finden sich ebenfalls manche Quintenfortschreitungen, namentlich in seinen „Newen tütschen Liedlein mit 5 Stimmen ꝛc."; u. nicht weniger bei Antonio Lotti und Astorga. Ein Quinten- und Octaven-Jäger könnte in des Letzteren contrapunktischem Meisterwerke, dem Stabat mater, reiche Beute machen. In der Theorie freilich wurden die Quinten, auch die eingebildeten, schon vom 17ten Jahrhunderte an, immer gehaßter, u. der Kampf gegen die tauben Praktiker ist manchmal mit der größten Erbitterung geführt worden. Am gemäßigsten über diesen Punkt denkt unter den neuesten Theoristen noch Gottfried Weber. Man vergl. seine Theorie Bd. 4 pag. 38 bis 82 ed. 2. Ein wahres Räthsel aber bleibt in mancher Beziehung immer noch dieser Streit zwischen Theorie und Praxis. Seit Palestrina's Zeiten hatte man hinlänglich bemerkt, daß sich die Quintenparallelen aufheben, wenn man mindestens die äußeren Stimmen in der Gegenbewegung fortschreiten läßt, und zog nun den Schluß: der Mißklang der Quintenfolgen ist in der gleichmäßigen Bewegung vorzüglich der beiden äußeren Stimmen zu suchen. Der Satz aber ist zu allgemein und zerfällt in sich selbst. Das fühlte man auch bei Zeiten, und so kam die Erklärung des Mißklangs und daher Verbots der Quintenfolgen an seine Stelle: Quintenparallelen geben gewöhnlich 2 Dreiklänge zu hören, die nicht in der nächsten Verwandtschaft mit einander stehen, folglich Harmoniensprünge bilden, die desto unangenehmer wirken, je weniger verwandt der folgende Accord vom ersten ist. Alle Harmoniensprünge kann man indeß nicht geradezu verbieten, u. so erscheint auch dieser Grund nicht genügend. Fink setzt in seiner hieher gehörigen gründlichen Abhandlung in der „Cäcilia" Bd. 12 pag. 75 ff. folgende Regel fest, die gleichsam jene beiden Sätze zu vereinigen strebt, und an welche denn auch wir uns ferner anschließen: „Wenn Quintenparallelen in gerader Bewegung zugleich in solche Dreiklänge führen, die nicht in der nächsten Verwandtschaft mit einander stehen, so wirken sie widrig, weil die Gleichheitsbewegung der gemeinschaftlich herauf oder herunter gehenden Intervalle der Sprungbewegung der harmonischen Verknüpfung und zwar in den einfachsten harmonischen Dreiklangsverhältnissen gerade hin widerstreitet." Fink folgert dann daraus ferner: „Je gleichmäßiger nun die einzelnen Tonfortschreitungen in Höhen- und Tiefen-Entfernungen mit einander gehen u. je größer doch dabei der Harmoniensprung wird, desto schlechter, desto widersprechender ist die musikalische Führung." In der That, wir wüßten nicht, wie umfassender, deutlicher und bestimmter in so wenig Worten das ganze riesenhafte Gebäude der Lehre von der Quintenfolge dargestellt werden könnte. Eine genügende und erklärende Ausführung des Satzes wird man von dem Encyclopädisten nicht erwarten, und um so weniger, als Fink sie dem Bedürfenden am angeführten Orte nicht schuldig bleibt. Gehen wir daher sofort zur Anwendung der allgemeinen Regel auf die einzelnen Harmonieverbindungen selbst über. Die einfachste und natürlichste Harmonie ist der Dreiklang: von einem solchen nun kann man zu dem nächstverwandten auch in Quintenpraralleln fortschreiten. Gänge also wie

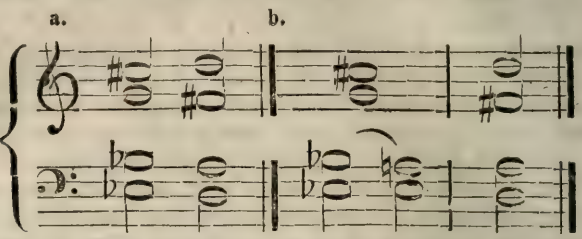


ſind vollkommen harmoniſch richtig, und eben ſo Quintenfolgen, wo ein Dur-Dreiklang in den nächſtverwandten Mollaccord übergeht, wie Mozart in Cosi fan tutte nicht ſelten thut. Doch dürfen dergleichen Parallelen auch nicht zu viele auf einander folgen, ſonſt entſteht eine gewiſſe Steifheit der Harmonie, die keinen wohlthätigen Eindruck macht. Wo ſich die Quinten-Parallelen durch Kreuzung der Stimmen aufheben ſollen, da muß es durch den verſchiedenen Klang der Inſtrumente dem Gehör ganz deutlich gemacht werden. Sind alſo die Töne im Klange ſich ſo gleich, wie z. B. von 2 Violinen, da hilft die Kreuzung gar Nichts. In Verbindung mit dem Hauptſeptimenaccorde wird das Fortſchreitungsverhältniß von Quintenparallelen ein ganz anderes als bei bloßen Dreiklängen, denn die hinzugetretene Septime zieht die Aufmerkſamkeit der Hörer vor allen Dingen auf ſich und macht den angeſchlagenen Accord zu einem Leitaccord in einen andern. Er kann alſo nicht als ſelbſtſtändig, ſondern nur in Verbindung mit einem folgenden gedacht werden.

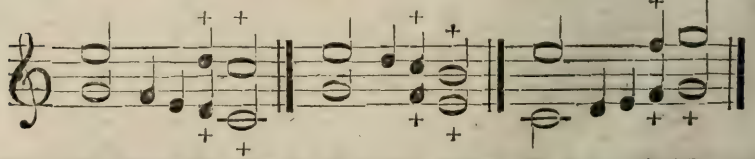


Der Fortſchritt aus f nach c iſt z. B. erlaubt wie hier bei a, auch bei b und
. Alle dieſe Modulationen aber ſind nicht beruhigend genug, und es kann
er Fall eintreten, daß die Melodie wie bei b fortgeht, und im Baſſe nothpendig auch g, die wirkliche Dominante, unter dem Septimenaccorde gehört perden muß. Dann aber entſtehen nothwendig Quinten- und Octavenfolgen. Wie die Octave vermieden wird, iſt unter ihrem Artikel gezeigt. Die Quinte, meint Fink a. a. O., brauche hier keine Gewiſſensſkrupel zu machen, und er ſchreitet dreiſt fort wie bei d, in vollſtimmigen Sätzen ſogar wie bei e. Wir unſern Theils möchten nicht dazu rathen, u. ſchreiben lieber wie bei f oder, oll die Quinte durchaus der Vollſtimmigkeit wegen gehört werden, wie bei . Alle übrigen Modulationsaccorde, als Nonenaccord ꝛc., ſind bekanntlich nichts weiter als um ein oder noch mehr Intervalle verſtärkte Septimen-

accorde, und es hat daher mit ihnen dieselbe Bewandtniß. Nur der sogen. große Sextenaccord macht auf manche Eigenthümlichkeiten Anspruch, und die Quintenfolgen liegen bei ihm fast unbemerkt auf der Hand.



Bei der Modulation nach D-Dur z. B. durch diesen Accord will Fink geradezu wie bei a fortschreiten, obschon Quinten vorhanden sind, die aber, wie er meint, hier nicht bemerkt, sondern durch die beiden Dissonanzen es und ci weit übertönt würden, d. h. hinsichtlich der Aufmerksamkeit, die bei den Hörer durch den Accord erregt wird. Indeß giebt er selbst zu, daß auch nu die Nothwendigkeit einen solchen Fortschritt entschuldigen könne; wäre ohn Zwang des Rhythmus u. der Melodie der Fortschritt wie bei b zu ordnen so sey dies allerdings besser, u. wir möchten wohl rathen, dieser Umbildung unter allen Umständen nachzustreben. Der Fälle, wo sie durchaus nicht stat haben könnte, giebt es sicher sehr wenige, und mit der Quinte läßt sich ver nünftiger Weise nicht so frei und leichtfertig umspringen als mit der Octave Diese ist nichts Anderes als der Grundton in erhöheter Potenz und kann daher das Ohr nicht sehr beleidigen wie die Quinte in häufiger Folge. Die Octave an sich klingt leer; aber wenn in einem vierstimmigen Satze nun auch noch Quinten hinzutreten, so muß die Leerheit unerträglich werden, denn es geschieht zu Wenig, ihre Wirkung zu mildern. — Von gleicher Wichtigkeit in harmonischer Hinsicht sind die sog. verdeckten Quinten und Octaven, das sind solche, welche bei dem Fortschreiten zweier Stimmen zu einer großen Quinte in gerader Bewegung entstehen, oder mit anderen Worten welche erst zum Vorscheine kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen durch noch andere (Uebergangs-, Durchgangs-) Töne ausgefüllt wird, wie z. B. in



Wir haben die Füll- oder durchgehenden Noten als kleine Viertel-, zum Unterschiede von den Hauptnoten (halben) geschrieben, und die Stellen, wo nun verdeckte Quinten und Octaven entstehen, mit + bezeichnet. Viele halten diese Art Quinten- und Octavenfolge für gar nicht fehlerhaft, weil sie ja eigentlich keine Parallelen seyen; allein mit Fink können wir nur unser Kummer über diese Ansicht ausdrücken, und auch Gottfried Weber giebt zu daß solche verdeckte Quinten nicht selten noch übler klingen als die eigentlichen Quintenfolgen oder sog. falschen Quinten, das sind die Quinten in den Quintenparallelen. Daß ihnen aber öfter als diesen das Wort geredet wird, hat seinen Grund allein darin, daß man die Regel über die Octaven- und Quintenfolge entweder zu allgemein oder zu einseitig, nie bestimmt genug faßt. Stets muß dieselbe auf die ganze harmonische Mut

ausgedehnt werden. Ueberall, wo gleichlaufende Bewegungen mit Harmoniesprüngen der consonirenden Töne in den Accorden zusammenstoßen, entstehen Fehler gegen die Schönheit der Kunst, die nur in sehr seltenen Fällen, wie wir sie bezeichnet zu haben glauben, als erlaubt erscheinen, wie z. B. wenn auf den Sextenaccord von F-Moll (as c f) der Dreiklang von G (g h d) folgt. Das giebt sichtlich sog. verdeckte Quinten; aber die eigentliche Quinten-Fortschreitung liegt in dem übersprungenen es. Da dieses es jedoch weder zu F-Moll noch zu G-Dur gehört, so wird es schwerlich supplirt werden, u. es kommen hier also keine gleichmäßigen Quintenfolgen vor, nicht einmal gedachte. Der Quartsexten-Accord von C hätte folgen sollen, aber er ist übergangen und es scheint nun mit der geraden Bewegung sich widerrechtlich ein Harmoniensprung zu verbinden. Das mag hinreichen zur Erklärung des wichtigen Gegenstandes der falschen und verdeckten Quinten, oder der Quintenfolgen (Quintenparallelen), in welchen das Intervall selbst augenscheinlich immer in der Größe seiner Reinheit, als reine Quinte, ausgeübt wird (sonst wäre es keine vollkommene Consonanz). — Die verminderte Quinte besteht aus 2 ganzen und 2 großen halben Tönen (h—f, fis—c), und ihr eigentliches Verhältniß ist $^{45}/_{64}$. Im strengen Style muß sie, wie z. B. im Quintsextenaccorde, wo sie die eigentliche Dissonanz ist, immer als Dissonanz behandelt und demnach vorbereitet und aufgelöst werden. Letzteres geschieht dann immer eine Stufe abwärts. In der freien Schreibart wird jedoch nicht selten diese Regel übertreten, auf die Vorbereitung wohl gar keine Rücksicht genommen, und die Auflösung auch aufwärts vorgenommen. Sonst ungewöhnliche Auflösungen dieses Intervalls sind: in die Sexte, wenn der Baß eine Terz abwärts geht; in die Octave, wenn der Baß eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt; vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note in die übermäßige Quarte, auch in eine andere verminderte Quinte, und in die Septime. — Die übermäßige Quinte besteht aus 4 ganzen Tönen (c—gis). Wie jedes andere übermäßige Intervall löst sie sich immer eine Stufe aufwärts auf. Ihr eigenthümliches Verhältniß ist $^{16}/_{25}$, weil sie 2 übereinanderstehende große Terzen in sich schließt.

In einer andern Bedeutung als Intervall kommt Quinte in der Musik vor: als Name der e-Saite auf der Violine. Eigentlich sollte man diese Quarte nennen, weil sie die vierte Saite des Instrumentes ist; weil aber auf dem Violoncell und der Viole die a-Saite Quarte heißt, so wollte man für die a-Saite der Violine diesen Namen auch beibehalten, und nannte somit die e-Saite die Quinte, franz. Chanterelle. S. indeß auch den Art. Geige oder Violine. — Und endlich ist Quinte auch der Name einer Orgelflötenstimme, die offen auch Quintflöte heißt und so eingerichtet ist, daß jede Pfeife, statt des nach Maaßgabe der entsprechenden Taste ihr zukommenden Tones, die Quinte desselben hören läßt. Nur in Gemeinschaft mit mehreren anderen höheren oder tieferen Octavenregistern kann eine solche Quintstimme gebraucht werden, weil sie nur zur Ausfüllung dient und nie zu merklich hervortreten darf. Disponirt wird sie zu 12, 6, 3 und $1^1/_2$, auch $^3/_4$ Fuß; immer aber muß sie über die Hälfte kleiner seyn als das Principal. Mit gedeckten Pfeifen heißt sie Nasat; nach Rohrflötenart verfertigt Rohrquinte, nach Spitzflötenart Spitzquinte, und ins Pedal gestellt auch wohl Quintenbaß. — Nach reinen Quinten, was wir wohl noch zum Schluß zu bemerken haben, geschieht gewöhnlich auch die Stimmung der Tasten- und überhaupt harmoniefähigen Instrumente, und man pflegt daher von denselben auch wohl, wenn sie rein gestimmt sind, zu sagen, sie sind quintenrein. Tasteninstrumente jedoch können wegen

der nöthigen Temperatur niemals vollkommen quintenrein gestimmt werden; auch die Harfe und manche Schlaginstrumente nicht, wie das Hackebrett u. a., und zwar aus demselben Grunde; nur die Bogeninstrumente, als Violine, Violoncell ꝛc., deren Saiten um eine Quinte von einander entfernt liegen, sind einer solchen Quinten-Reinheit fähig. M.

Quinten (falsche), s. den vorhergehend. Artikel.

Quintenaccord, dasselbe was Dreiklang, s. Accord.

Quintenbaß, s. Quinte.

Quintenfolge, s. den Art. Quinte.

Quintenfuge, auch Quartquinte-Octavenfuge, die Benennung der gewöhnlichen Fuge, in der Führer und Gefährte bekanntlich in Tonica und Dominante (also eine Quinte höher oder Quarte tiefer), dritte und vierte Stimmen aber in den Octaven der beiden ersten Stimmen einzutreten pflegen, zum Unterschiede von Secunden-, Terzen- und anderen imaginären oder erkünstelten Fugen. Das Nähere findet man im Artikel Fuge, in Marpurg's Abhandlung von der Fuge, u. A. ABM.

Quintenparallele, dasselbe was Quintenfolge, s. Quinte.

Quintenrein, s. Quinte.

Quintentransposition, s. Septimenaccord.

Quintenzirkel. Dieser Name bezeichnet in mancherlei Formen die organische Entfaltung des Ton- u. Tonarten-Systems. I. In akustischer Hinsicht wissen wir, daß das Verhältniß 1 : 2 im Tonsysteme die Octave ergiebt. Angenommen, irgend ein Ton, z. B. das große F, machte in einer Secunde 1 oder 100 Schwingungen, so würde seine höhere Octave (das kleine f) in gleicher Zeit 2 oder 200 Schwingungen, deren höhere Octave (das eingestr. f) wieder doppelt so viele, also 4 oder 400, Schwingungen vollbringen; wie weit wir also in der Verhältnißreihe 1 : 2 : 4 : 8 . . . . . fortschritten, immer würden wir nur die Wiederholung desselben Tones in höheren Octaven finden. Zuerst ist es das Verhältniß 2 : 3 (oder, wenn man will, 1 : 3), das uns einen neuen Ton, die Quinte, z. B. von f das c, bringt. Schreiten wir nun in diesem Verhältnisse fort (1 : 3 : 9 ; 27 . . .), so müssen wir zu jedem neu gefundenen Tone wieder dessen Quinte, einen neuen Ton, erhalten, z. B. von F aus zuerst die 7 Tonstufen:

F — c — g — d — a — e — h,

dann die Erhöhungen derselben:

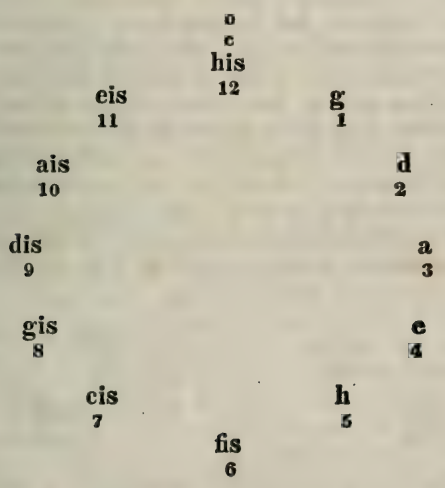
fis — cis — gis — dis — ais — eis — his,

dann die Doppel-Erhöhungen:

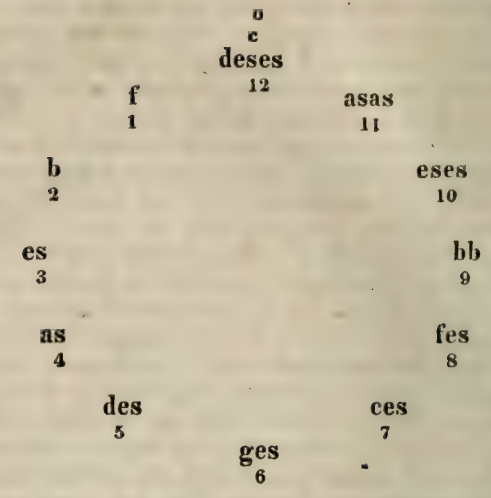
fisis — cisis — gisis u. s. w.,

und so würde die Entfaltung des Tonsystems in das Unendliche fortgesetzt werden können, ohne jemals wieder auf den ersten Ton (f) oder eine seiner Octaven zurückzukommen. Allein diese Rückkehr, die Octave (das Diapason, s. den Art. Griech. Tonsystem) ist unserer Tonkunst so nothwendig, und die neuen Töne vom dreizehnten an haben von früheren (eis von f, his von c, fisis von g u. s. w.) einen so geringen, ja unmerklichen Abstand, daß man diese Töne für identisch, vollkommen gleich mit den früheren annimmt. Vergl. den Art. Enharmonische Töne. So sind wir also mit unserem dreizehnten Tone wieder auf den ersten zurückgekommen, haben einen Kreislauf durch alle Töne unsers Systems gemacht, und dies wäre der Quintenzirkel der Töne, der Tonerfindung unserer Musik. Wir haben ihn übrigens bei F begonnen, um zuerst alle sieben einfachen Stufen zu erhalten; in der

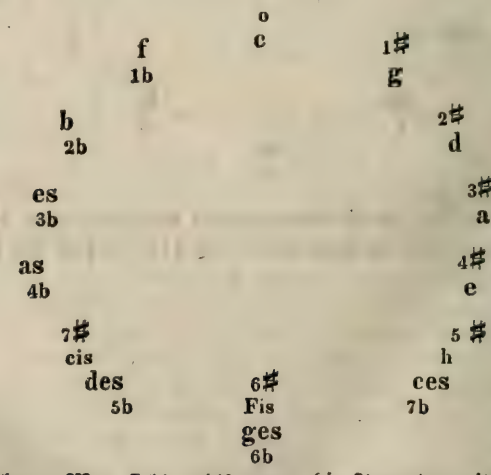
Sache ist es begreiflicher Weise gleichgültig, wie wir den ersten Ton nennen, oder welchen wir als ersten annehmen. — II. Bei der Zusammenstellung des Tonartensystems treffen wir wieder auf einen Quintenzirkel, und hier ist der Ausdruck und die Benutzung der Sache selbst häufiger. Es ist uns nämlich in vielfacher Hinsicht wichtig, uns jederzeit u. möglichst geläufig jede Tonart mit ihrer Tonleiter und den für sie erforderlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen vorstellen, auch zu jeder diejenigen Tonarten finden zu können, die mit ihr am nächsten verwandt, das heißt hier: in den wenigsten Tönen abweichend sind. Hier gewahren wir nun zuvörderst 1) bei den Durtonarten, daß jede eine Quinte höher liegende Durtonart eine Erhöhung, und jede eine Quinte tiefer liegende eine Erniedrigung mehr hat als die unmittelbar vorangegangene. G-Dur z. B. hat nur eine, D-Dur zwei Erhöhungen, C-Dur keine, G-Dur eine Erhöhung; F-Dur hat eine Erniedrigung, die in C-Dur aufgehoben wird, d. h. der in F erniedrigte Ton wird in C erhöht. So hat ferner C keine Erniedrigung, F eine, B zwei ꝛc. Auch diese Reihe der Tonarten könnten wir, wie oben die Reihe der Töne, in das Unendliche fortsetzen, wüßten wir nicht, daß His enharmonisch gleich c, folglich die Tonart His-Dur gleich C-Dur ist. Hiermit schließt sich also der Kreis der Tonarten, wie zuvor der der Töne, und wir können von C-Dur an die Tonarten mit Erhöhungen bis zum enharmonischen His-Dur, als einen Quintenzirkel der Durtöne mit Erhöhungen,



desgleichen von C-Dur an die Tonarten mit Erniedrigungen bis zum enharmonischen Deses-Dur, als einen Quintenzirkel der Durtöne mit Erniedrigungen

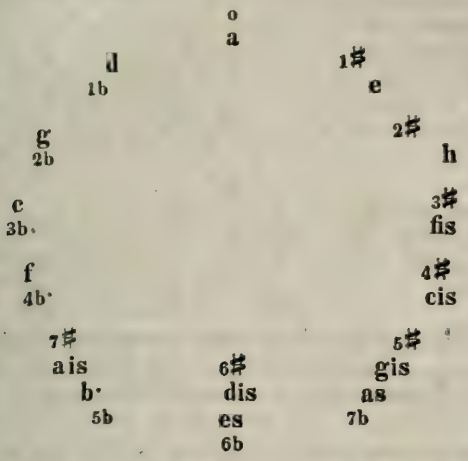


darſtellen. Bei c iſt angefangen, weil dies weder Erhöhungen noch Erniedrigungen braucht. An dieſen Quintenzirkeln finden wir nicht blos, wieviel Erniedrigungen oder Erhöhungen jede Tonart braucht (z. B. D zwei, E vier Kreuze, Des fünf, Ces ſieben Bee), ſondern auch, welche (man folge nur dem Quintenzirkel, ſo findet man, daß fis die erſte, cis die zweite Erhöhung, b die erſte, es die zweite Erniedrigung iſt), und endlich ſehen wir auch zu jeder Tonart die nächſt verwandten; es ſind die nächſten Nachbarn (z. B. von C iſt es F u. G, von Ges wäre es Des u. Ces), die von ihr nur in einem einzigen Tone verſchieden ſind; die im zweiten Grade verwandten Durtonarten (die in zwei Tönen abgehen) finden ſich auf dem folgenden Platze, z. B. von C ſind es B- und D-Dur, und ſo fort. Da aber (wie aus dem Artikel Enharmoniſche Tonarten zu erſehen iſt) in der Regel die Tonarten nur bis zu ſechs Kreuzen oder Been gebraucht werden, ſo kann man obige beide Quintenzirkel in einen Quintenzirkel der gebräuchlicheren Tonarten



zuſammenziehen. Man ſieht rechts von c die Tonarten mit Kreuzen, links von c die mit Been einander folgen bis zu Fis und Ges, wo beide enhar-

monisch in einander übergehen; wir haben jeder Reihe noch eine Tonart zugefügt. Das jedesmal neu hinzukommende Kreuz findet sich zu dem Tone ein, der zwei Schritte vorher genannt ist, also in G-Dur vor f, in D-Dur vor c, in H-Dur vor a. Das jedesmal neu hinzukommende Be findet man in dem Tone, der zunächst auf die Tonart folgt*), also in F-Dur ist es b, in B-Dur es, in Ges-Dur ces; um das Letztere zu zeigen, sind wir im Quintenzirkel bis Ces-Dur gegangen. 2) Bei den Molltonarten ist ebenfalls der Quintenzirkel geeignet, uns nicht blos die Vorzeichnung der Töne, sondern auch ihre Mollverwandtschaft zu zeigen. Wir setzen von A-Moll aus (weil dies, wie C-Dur, keine Vorzeichnung hat) gleich einen Quintenzirkel der gebräuchlicheren Tonarten her



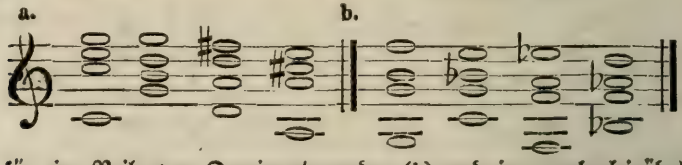
Hier sehen wir, daß E-Moll ein, H-Moll zwei Kreuze hat u. s. w. Die Kreuztöne finden sich f ünf Töne rückwärts, also in E-Moll ist ein Kreuz vor f, in H-Moll eins vor c (und das erste vor f wird beibehalten), in Cis-Moll eins vor d, es ist also mit den von f her schon gefundenen Kreuzen in Cis-Moll fis, cis, gis, dis vorgezeichnet. Die Bee finden sich drei Schritte rückwärts; in D-Moll ist also b, in G-Moll b und es vorgezeichnet. Aus dem Art. Moltonart ist übrigens zu ersehen, daß die Molltöne nicht genau so, wie eigentlich ihre Tonleiter mit sich bringt, sondern so, wie ihre Parallel-Durtöne (s. diesen Artikel) vorgezeichnet werden, also A-Moll wie C-Dur, D-Moll wie F-Dur u. s. w. Ihre Septime nämlich ist erhöht, ohne daß dies in der Vorzeichnung ersichtlich wäre; in A-Moll z. B. heißt die Septime nicht g, sondern gis, in E-Moll nicht d, sondern dis, in D-Moll nicht c, sondern cis, in F-Moll nicht es, sondern e, denn der Wiederruf einer Erniedrigung ist ja eine Erhöhung. Man findet diese zu erhöhende (siebente) Tonstufe jeder Molltonart im Quintenzirkel zwei Schritte links von dem Tone; z. B. in G-Moll ist es der Ton f, der in fis, in Fis-Moll der Ton e, der in eis verwandelt werden muß. Soviel von der Vorzeichnung. Weiset uns nun dieser Q. auch die nächste Verwandtschaft in Moll richtig an? Es

*) Eine leichtere Darstellung findet man in der (nächstens erscheinenden) allgemeinen Musiklehre des Verfassers (A. B. Marx). Sehr sinnreich wird die Folge und Vorzeichnung der Tonarten nach der Logier'schen Methode mittelst der „Logier'schen Hand" anschaulich gemacht.

scheint auf den ersten äußern Anblick nicht der Fall, denn im Quintenzirkel der Durtöne unterschied sich jede Tonart von ihrem nächsten Nachbar nur in einem einzigen Tone; in Moll aber weichen die nächsten Nachbarn in drei Tönen von einander ab, die Tonarten A= und E=Moll z. B.

a h c d e f gis a h c d e
e fis g a h c dis e

auf den Stufen f, g und d. Demungeachtet sind diese Tonarten im nächsten innerlichen Zusammenhange, den Molltöne unter einander haben können, und zwar deswegen, weil sie zu einander in dem Verhältnisse von Tonica und Dominante stehen, und überdem findet man nicht zwei Molltonarten, die in weniger als drei Tönen von einander abweichen; die nächstfolgende Tonart (z. B. H=Moll oder G=Moll von A) ist schon in vier Tönen unterschieden, die folgende nach unten in drei, nach oben in vier Tönen. — III. Die vorstehend entwickelte Bedeutung des Quintenzirkels für Musiklehre und Methode ist die wichtigste. Es fragt sich, ob derselbe nicht auch eine praktische Anwendung in der Composition findet? Man könnte ihn als Anleiter zu harmonischen Motiven für eine Reihe von Dreiklängen, auf und abwärts schreitend (a)



oder für eine Reihe von Dominantaccorden (b) und in mancherlei ähnlichen Weisen annehmen. Dieser Gesichtspunkt ist jedoch ein entlegener und kann nicht hier, sondern nur in der Compositionslehre in Betracht kommen. ABM.

Quinterne, ein veraltetes Saiteninstrument, das zur Gattung der Zithern gehörte. Es war mit 8 Darmsaiten bezogen, von denen aber immer 2 und 2 nur einen Ton gaben, also doppelchörig. Der tiefste Chor gab c, der zweite f, der dritte a, und der vierte 1gestr. d. Der ganze Instrumenten=Corpus glich dem der Guitarre, nur waren die Zargen nicht höher als ohngefähr bei der Violine. Gespielt ward das Instrument ganz wie eine Guitarre oder Zither, hatte auch Bunde auf dem Halse, aber war im Ganzen zu unvollständig, daß es der Guitarre zuletzt nicht hätte ganz Platz machen sollen. hr.

Quintett, ital. Quintetto, Quintuor, unterscheidet sich vom Quartett nur dadurch, daß es ein Tonstück von fünf Stimmen ist, während das Quartett nur vier Stimmen enthält. Unter dieser Bezugnahme gilt auch hier alles das, was unter dem Art. Quartett über ein solches Musikstück gesagt wurde.

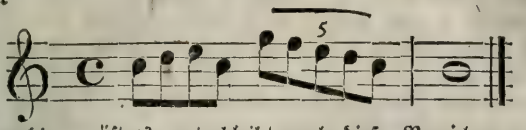
Quintfagott. Hierunter verstehen einige den sog. Doppel= oder Contrafagott; Andere den um eine Quinte höher stehenden, auch Fagottino genannten Fagott. Ueber Beide sehe man diesen Artikel.

Quintflöte, s. Flöte und Quinte.

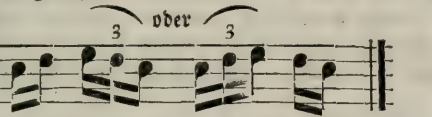
Quintilian, s. Aristides.

Quintole, eine Gruppe von fünf Tönen, in die eine größere Note zerlegt worden ist. Eine halbe Note hat z. B. vier Achtel; zerlegt man sie in fünf kleinere gleiche Noten, oder rechnet man fünf Achtel auf eine halbe Note, so heißt die Gruppe dieser (uneigentlich Achtel genannten) kleineren

Noten eine Quintole. Die Quintole wird durch einen Bogen und darüber gesetzte Ziffer



kenntlich gemacht, — öfters unterbleibt auch diese Bezeichnung, und man muß aus der ganzen Takteintheilung errathen, daß fünf zusammengestellte Noten statt vier gesetzt und eine Quintole sind. — In der Quintole besitzen wir also eine fünftheilige Takt- oder rhythmische Form, wie in der Triole eine dreitheilige. Die fünf Töne einer Quintole bilden zusammen ein Ganzes, der erste Ton ist Haupttheil oder Hauptglied, und wird betont, die anderen vier folgen gleichmäßig und ohne Accent nach. Hierdurch ist denn allerdings der Quintole etwas Gezogenes, Schleppendes im Rhythmus eigen, die Accentnoten sind unter Nebennoten gleichsam versunken, kehren zu spät wieder, als daß sie den Gang der ganzen Tonfolge elastisch beleben könnten. Dies ist der Grund, warum man selten größere Folgen von Quintolen findet; ihr Ausdruck kann nur seltneren Stimmungen zusagen. Die weiteste Anwendung, deren wir uns zu entsinnen wüßten, ist in Beethovens Sonate Op. 57, in der sich im zweiten Theile des ersten Satzes zehn Takte mit Quintolen (und einigen untermischten Sextolen) angefüllt finden. Es ist dies der peinlichen Stimmung, die eben diesen Theil des tiefsinnigen Tongedichtes durchwallet, vollkommen angemessen, aus ihr nothwendig und wahr hervorgegangen. Im Allgemeinen aber gebraucht man Quintolen nur einzeln, etwa zur Vollendung eines Ganges innerhalb eines bestimmten rhythmischen Raumes, oder als eine bald (durch die schnellere Tonfolge) belebtere, bald (nach ihrem rhythmischen Charakter) gedehntere, accentärmere und reichere Verzierung. — Falsch ist übrigens die von manchem Lehrer noch festgehaltene Weise, eine Quintole als Zusammensetzung einer zwei- und einer dreitheiligen Notengruppe



aufzufassen und auszuüben; hiernach würden zwei Noten (die erste u. dritte oder vierte) zu accentuiren, und die Töne der dreitheiligen Gruppe schneller zu nehmen seyn, als die der zweitheiligen, — das heißt die Quintole würde aufhören, eine einheitsvolle und eigene Figur, eine Quintole zu seyn. Man muß nicht, um die Kunst leichter zu lehren, sie berauben und verringern.

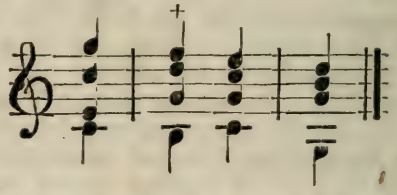
ABM.

Quintquartenaccord, richtiger **Quartquintenaccord**.

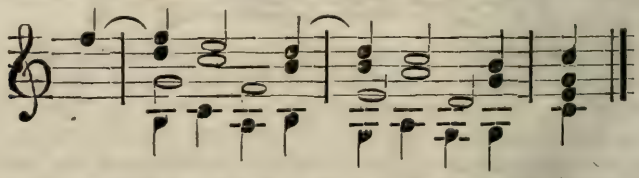
Quintsecundenaccord, richtig. **Secundquintenacc.** (s. d.)

Quintsextenaccord, ist die erste Umkehrung des Septimenaccordes, bei welcher die Terz des Grundbasses in den Baß zu liegen kommt. Die Intervalle, welche alsdann noch der Accord enthält, sind Terz, Quinte und Sexte; die erste jedoch wird selten in der Generalbaßschrift angedeutet, u. man schreibt daher blos 5. Die Quinte war ursprünglich Septime, u. die Sexte der Grundton. Nun können aber 8 verschiedene Arten oder Gattungen dieses Accordes vorkommen: 1) mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Sexte, und zwar in Moll und Dur auf dem unterhalben Tone (h d f g, gis h d e); 2) mit der kleinen Terz, reinen Quinte u.

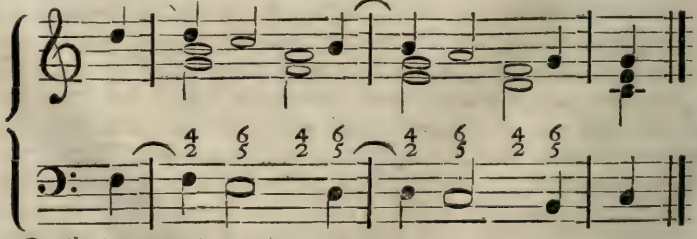
großen Sexte, in Dur auf der zweiten Stufe, und in Moll auf dem Grundtone und der vierten Stufe der Leiter (d f a h, a c e fis); 3) mit der großen Terz, reinen 5 und großen 6, in Dur auf dem Grundtone und der vierten und fünften Stufe, und in Moll auf der dritten, kleinen sechsten und siebenten Stufe (c e g a, f a c d, g h d e); 4) mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte, in Dur auf der dritten und sechsten Stufe, und in Moll auf der fünften Stufe (e g h c, a c e f) 5) mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte, auf der zweiten Stufe der Molltonleiter (h d f gis); 6) mit der großen Terz, übermäßigen Quinte und großen Sexte, auf der dritten Stufe der Molltonleiter; 7) mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte, auf der fünften Stufe der Molltonart (e gis h c); 8) mit der übermäßigen Sexte in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte, oft vorkommend aber nur auf der kleinen sechsten Stufe der Molltonleiter (f a c dis). Letzteres ist der sog. große Quintsextenaccord oder der Accord der großen Sexte. Die eigentliche Dissonanz in allen diesen Quintsextenaccorden ist immer die Quinte, weil sie als umgekehrte Septime erscheint, und sie muß daher auch im strengen Style immer vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöst werden, nur in dem Falle, wo der Accord als erste Umkehrung des Hauptseptimenaccordes erscheint, also wo er auf dem unterhalben Tone der Durtonleiter statt hat, und wo er eigentlich Modulationsaccord ist, darf die Vorbereitung wegbleiben:



Ueber den letzt aufgeführten sog. großen Sextenaccord findet man ein Weiteres in dem Art. Sextenaccord. In der gebundenen und freien Schreibart kommt der Quintsextenaccord zuweilen auch mit dem Dreiklange oder Sextenaccorde abwechselnd in Form einer Progression vor, wenn sich die Grundstimme in steigenden Secunden und fallenden Terzen bewegt:



Zuweilen wechselt der Accord auch auf gebundenen Baßnoten mit dem Secundenaccorde ab:



Quintuor, s. Quintett.

Quirl, Johann Heinrich, Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Nimptsch am 25ten Novbr. 1680, und erhielt von dem damaligen Rector Christoph Büttner und Cantor Tobias Hübner daselbst gründlichen Unterricht in der Musik. Im Jahre 1708 wurde er Organist in seiner Vaterstadt, und zeichnete sich eine Reihe von Jahren durch treuen Eifer für die Kunst, durch mühsamen Selbstunterricht in den höheren Zweigen der Musik und durch die Anleitung seines späteren so berühmt gewordenen Schülers J. G. Hofmann aus. Mit Volkmer in Hirschberg stand er im freundschaftlichsten Verhältnisse und in einem gelehrten Briefwechsel. Er hat auch Manches componirt, doch ist keine von seinen Arbeiten bis auf uns gekommen.

Quirot, (Vorname?), lebt zu Paris, wahrscheinlich als Flötist in irgend einem Orchester. Bestimmtes haben wir über ihn nicht erfahren können, so fleißig er auch schon als Componist war. Unter denjenigen seiner Werke, welche zu uns nach Deutschland gelangten, zeichnen sich besonders 3 große concertirende Trio's für 2 Flöten und Fagott oder Violoncell, 3 Divertissements für 2 Flöten, 3 concertirende Flötenduette, 3 leichtere dito, ein Trio für Flöte, Guitarre und Bratsche, und ein Paar Serenaden für Flöte und Guitarre besonders aus. Sie beweisen namentlich, daß Q. sein Instrument, die Flöte, wohl versteht und gut zu behandeln weiß, weshalb denn auch jene Pieçen als Uebungsstücke mit Recht empfohlen werden müssen; auf einen bedeutend größeren Werth dürften sie jedoch auch wohl keinen Anspruch machen. 17.

Quitschreiber, Georg, merkenswerther Componist und musikalischer Schriftsteller des 16ten Jahrhunderts, war zu Kranichfeld am 30sten Dezember 1569 geboren. Im Jahre 1594 ward er zu Rudolstadt bei Graf Albrecht von Schwarzburg Rud. Hof- und Stadtcantor; 1598 Cantor und Schulcollege zu Jena; 1614 Pfarrer zu Heynichen und Stiebritz, und 1629 Pfarrer in Magdala, Ottstedt und Maina, als welcher er 1638 starb. Er schrieb Musikbüchlein in deutschen und lat. Schulen für die Jugend; 4stimmige Kirchengesänge und Psalmen; „De canendi elegantia praecepta," den 4ten Psalm 6stimmig, und vieles Andere, was für den Musiker von heute nur allenfalls noch historischen Werth haben kann.

Quodlibet, von dem lat. quod libet = was beliebt, zunächst im Allgemeinen eine Verbindung mannigfaltiger kleiner Dinge, dann in der Musik insbesondere ein Tonstück, in welchem kleinere Sätze, kurze Gedanken aus verschiedenen anderen u. wo möglich bekannten größeren Werken zusammengestellt, an einander gereiht sind, um einen komischen Effect hervorzubringen. Dieser kann aber nur auf dem Contraste beruhen, u. so kommt es bei Anfertigung solcher Quodlibets, die nun für irgend ein oder mehrere Instrumente oder Singstimmen bearbeitet seyn können, hauptsächlich nur auf eine glückliche Wahl und dann Anordnung der einzelnen Sätze an, die aber nur bei einer großen Bekanntschaft in der musikalischen Literatur, wenn man viel gehört u. gesehen hat, u. viele größere Musikwerke genau kennt, erzielt werden kann. Am besten fallen gewöhnlich die Quodlibets für Singstimmen aus, weil hier der Contrast der Textsätze die Wirkung noch erhöht. Theil an dieser hat auch der Vortrag, der in jeder Beziehung komisch seyn, und immer im Auge haben muß, jenen Contrast so merklich und überraschend als möglich hervortreten zu lassen. Mit Potpourri (s. d.) u. dergl. Tonstücken hat das Q. wohl viel Aehnlichkeit, doch unterscheidet es sich auch noch wesentlich davon, was aus dem Vergleiche von selbst hervorgeht, und besonders zwar

dadurch, daß das Q. stets komisch, u. lediglich auf eine komische Wirkung berechnet ist. —g.

Quointe, fleißiger Kirchencomponist, welcher um 1720 besonders blühete, war Geistlicher, wo aber, und Sonstiges aus seinen äußeren Lebensverhältnissen ist nie bekannt geworden. Sein Name ist französisch. Bei Rocher zu Amsterdam erschienen viele Messen, Litaneien, Motetten, Tantum ergo, Psalmen, geistliche Gesänge und andere Sachen für eine und mehrere Stimmen von seiner Arbeit; indeß scheint es nicht, als habe er zu Amsterdam auch gelebt, sondern in Frankreich. Vielleicht findet der Eine oder Andere einmal etwas Näheres über ihn, und theilt es uns dann zur Veröffentlichung gefälligst mit.

R.

R, der 17te Buchstabe im deutschen Alphabet, kommt in einzeln der Musik nur als Abbreviatur von Ripieno u. recht vor, s. Destra.

Raab, Leopold Friederich, geboren zu Glogau 1721, studirte einige Jahre auf dem Leopoldinum zu Breslau, und nahm an den musikalischen Aufführungen in den katholischen Kirchen Antheil. Zugleich erhielt er von einem Musiklehrer, Namens Rau, Unterricht auf der Violine, und machte so gute Fortschritte, daß er sich der Musik ausschließlich zu widmen beschloß. Er ging zu dem Zwecke nach Berlin, und bildete sich hier unter Leitung des berühmten Franz Benda, in dessen Manier er später auch Concerte, Solo's und Sinfonien componirte. 1753 befand er sich in der Capelle des Markgrafen Carl zu Berlin. Nach dem Tode desselben kam er als Cammermusikus in die Dienste des Prinzen Ferdinand von Preußen, der ihn später noch zum Director seines Orchesters ernannte. In Berlin beschloß er auch sein Leben; in welchem Jahre? aber ist nicht bekannt. 1784 war er noch nicht todt; schwerlich aber hat er ein viel höheres Alter erreicht.

Raab, Ernst Heinrich Otto, Sohn des vorhergehenden, ward geboren zu Berlin 1750, und bildete sich auch unter Leitung seines Vaters. Daß er von Benda ebenfalls noch einige Zeit Unterricht im Violinspiele erhalten, ist eine bloße Vermuthung einiger Biographen. Wenn er in Benda's Manier spielte und componirte, so ist das kein Beweis dafür, da sein väterlicher Lehrer ein Schüler von Benda war. Zu seiner Zeit war er einer der größten Violinisten, der hinsichtlich der Bravour vielleicht noch über Benda stand, welcher bekanntlich sich vornehmlich durch einen meisterhaften Vortrag des Adagio und überhaupt eine eminente Zartheit der Bogenführung auszeichnete. Gegen 1770 erhielt er neben seinem Vater eine Stelle als Cammermusikus im Dienste des Prinzen Ferdinand von Preußen. 1784 machte er eine große Kunstreise durch Deutschland, und nachgehends auch durch Rußland bis nach Petersburg. Hier erregte sein Spiel ein so großes Aufsehen, daß ihm der Antrag wurde, mit dem Titel eines Kaiserl. Cammermusikus daselbst zu bleiben, und in den Hofconcerten mitzuwirken. Er that es, und scheint diese Stelle auch nie wieder verlassen zu haben. Zuverlässiges ist nach der Zeit nie mehr über ihn bekannt geworden, außer daß er 1796 noch wohl und gesund zu Petersburg lebte. Sein Todesjahr findet

sich nirgends angegeben; schwerlich aber ist er noch jetzt am Leben; er wäre in dem Falle 87 Jahre alt.

Raaff, falsche Schreibart für Raff (s. d.).

Raagnies. Die Indier (s. Indische Musik) haben 4 verschiedene praktische Musikgattungen: Rektahs, Terana's, Tuppahs und Raagnies. Diese R. sind ganz sinn- und regellose Melodien, so daß sie kaum in ein bei uns Europäern übliches Zeit- oder Tonmaaß gebracht werden können. Nur ein eingeborner Hindostaner vermag sie vorzutragen. Sie scheinen blos Eingebungen einer durch Liebe oder andere Leidenschaften aufgeregten Fantasie zu seyn, gleichen also dem Wesen nach unserer freien Fantasie, und dem wilden aber schönen Gesange der alten schottischen Harfner und Barden. Nehmen wir an, daß Ausdruck und Zeitmaaß die Wahrheit aller Musik ist, so besitzen die R. zwar die erste, von der zweiten Eigenschaft aber nur so wenig, daß alle Sammler indischer Musikstücke ihre Mühe vergebens an einer Aufzeichnung verschwendeten. Ouselei spricht in seinem seltenen Werke „Oriental Collections" (London 1797) folgendermaaßen über die Raagnies. Was die alten höchst merkwürdigen Melodien betrifft, welche die Indier Ragis oder Ragynées nennen, so sind die Volkssagen darüber so mannigfach und romantisch als die Zauberwirkungen, die man ihnen zuschreibt. Unter den 6 Ragis oder Ragnys, welches so viel als Grund- und ursprüngliche Töne bedeutet, leiten 5 derselben ihren Ursprung von Mahadeo (Beiname des Chrishna) her, der sie aus seinen 5 Köpfen hervorbrachte. Den sechsten bildete seine Gattin Parbutèe, und die 30 Ragni oder musikalische Nymphen erschuf Brima (Brama) selbst, dem Himmel entsprossen diese überirdischen Melodien auch in Rücksicht ihrer eigenen Zusammensetzung u. Wendungen. Unter den 3 griechischen Klang-Geschlechten kommen sie dem ältesten enharmonischen am nächsten, daher kommt es, daß sie so schwer in unsere Noten überzutragen sind. Ihre Modulation ist wild und mannigfach. Die wundervollsten unglaublichsten Sagen herrschen bei den Hindu über die Wirkungen dieser Musikgattung, der sie noch mehr Wunderkraft zuschreiben, als die Griechen den Zaubertönen des Orpheus, Timotheus u. s. w. Dr. Sch.

Raas d. v., schlecht französisch für Rans des vaches, s. Kuhreihen.

Rabanna, indisches Instrument, eine Art Pauke. Besonders von den indischen Frauen wird sie gebraucht. Sie besteht aus einem oval runden niedrigen Corpus, und wird mit der Hand geschlagen. Am häufigsten dient sie zur rhythmischen Begleitung des Gesanges.

Rabin, Johann, Organist an der Pfarrkirche zu Eilftausendjungfrauen in Breslau und Musiklehrer. Geboren in Rosenhain bei Ohlau am 1sten März 1760, befleißigte er sich schon in frühester Jugend der Musik, bildete sich beim Stadtmusikus Riebner zu Breslau, und genoß dann des Unterichts des Organisten Berner (Vater des berühmten F. W. Berner). R. war der Lehrer des jungen Berner sowohl im Violinspiel, als auch in der Kunst, die Pauken zu schlagen. 1788 wurde er zum 2ten Organisten an der Haupt- und Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena in Breslau erwählt, wo er 8 Jahre mit Thätigkeit sein Amt verwaltete, und 1796 an die Kirche zu Eilftausendjungfrauen versetzt wurde, und jetzt schon im 49sten Jahre seines Amtes pünktlich seinen Pflichten obliegt. R. war bekannt als ein tüchtiger Lehrer, und bildete viele gute Clavier-Spieler und Spielerinnen, ebenso ertheilte er mit Nutzen Unterricht im Generalbaß. Seine Compositionen bestehen in Kirchenstücken, Sinfonien und vielen guten Clavierfona-

ten u. Variationen. 22 Jahre war er auch als Violinspieler am Breslauer Theater noch unter der Weser'schen Direction angestellt. Als Musiker überhaupt besitzt er eine tüchtige Durchbildung, und verdient die Achtung, mit welcher er auch jetzt in seinen alten Tagen noch von Kennern u. Freunden der Musik behandelt wird. k.

Rackemann, Friedrich Christian, einer der ausgezeichneteren Violin- und Flötenspieler seiner Zeit, ward geboren zu Bielefeld in der Grafschaft Ravensberg 1735, und studirte seine Instrumente zu Berlin unter den Cammermusikern Seyfarth und Riedt, die Composition aber für sich nach Lehrbüchern. 1755 kam er als Cammermusikus in die Capelle des Prinzen Heinrich von Preußen zu Berlin, dessen Sekretair er später auch ward. Er starb hier gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Von seinen Compositionen waren einst besonders einige Oden und andere Gesänge geschätzt, die sich auch in den bekannten Berliner Odensammlungen befinden. Aus der Biblioth. britann. T. XV. P. 1. übersetzte er die „historisch kritischen Nachrichten von den geistlichen und weltlichen Opern in England," die man noch in Marpurgs Beitr. Bd. 4. pag. 17 ff. findet.

Rackett, bisweilen auch Rankett, ein veraltetes Blasinstrument von Holz, in dessen rundem Corpus sich die Röhre, durch welche die Luft geblasen wurde, 9mal umschlang, so daß man dieselben tiefen Töne darauf hervorzubringen im Stande war, als wenn das ganze Instrument noch 9mal so lang gewesen wäre. Es hatte viele Tonlöcher, aber nur 11 davon wurden gebraucht, und theils mit den Fingern, theils aber auch mit den Ballen an den Handwurzeln bedeckt. Das Anblasen geschah mittelst eines Rohrs, über welches, wie bei der Schallmey, eine Kapsel oder Büchse mit einem Mundloche geschoben war, so daß der Mund die Luft nicht unmittelbar in das Rohr, sondern in die Kapsel blies, aus welcher sie dann erst in das Rohr drang. Vor Alters bediente man sich des Instruments in verschiedenen Dimensionen. Der Corpus der größten Gattung war indeß nur 11 Zoll lang, hatte aber gleichwohl einen Umfang vom Contra-C bis zum kleinen g. Eine kleinere Gattung hatte einen Umfang vom Contra-F bis zum kleinen c, eine dritte vom tiefen C bis zum kleinen g, und eine vierte vom tiefen G bis zum eingestrichenen d. Die Spielart aller vier Gattungen war überein. In Prätorius Syntag. mus. Thl. 2 Cap. 14. heißt es von dem Instrumente, das ein Alter von nah an 300 Jahren haben muß, daß sein Ton demjenigen ähnlich gewesen sey, welcher entsteht, wenn man durch Papier auf einem Kamme bläst. So war er denn wohl so schnarrend wie der Ton eines schlechten Fagotts, nur noch roher. Joh. Christ. Denner verbesserte das Instrument gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, u. nannte sein Fabrikat nun Stock- oder Racketten-Fagott; er kam dadurch aber auf die Erfindung der Clarinette, und nun ward, besonders nachdem auch der Fagott selbst mehr Vervollkommnung erhielt, das Rackett sowohl in seiner alten als neuen verbesserten Gestalt nach u. nach ganz vergessen. In alten Orgeln findet man auch wohl ein Register mit dem Namen Rackett. Es ist dies ein gedecktes Schnarrwerk, das zu 16 und 8 Fußton disponirt ward, und wodurch der Ton eben jenes Blasinstruments nachgeahmt werden sollte. In neueren Orgeln dürfte diese Stimme übrigens auch wohl nur noch wenig in Anwendung kommen. ††.

Rackett-Fagott, s. den vorhergehenden Artikel.

Racknitz, Joseph Friedrich, Freiherr v., geboren zu Dresden am 3ten Novbr. 1744, erhielt von seinen Eltern die sorgfältigste Erziehung. Sein

Vater war Hofmarschall beim damaligen Sächsischen Churprinzen; seine Mutter eine geborne Gräfin von Flemming. Besonders von dieser wurden seine Talente zu den Künsten sehr gepflegt. Als Knabe schon zeichnete er sich durch eine für sein Alter seltene Virtuosität auf dem Claviere aus und studirte auch die Composition. In seinem 17ten Jahre trat er in Churfürstlich Sächsische Militärdienste, und wohnte den Feldzügen von 1761 u. 1762 bei. Den Musen indeß inniger vertraut geworden, verließ er 1769 die Kriegsdienste wieder, u. ward 1774 Cammerherr, 1790 aber Hausmarschall. Fast ausschließlich lebte er als solcher den Künsten und besonders zwar der Musik. Er componirte Vieles für Gesang und Clavier, auch Orchester. Gedruckt wurden davon einige Claviersonaten und französische und deutsche Lieder, auch ein Dutzend Entre-Acts im Clavierauszuge. Zum Hofmarschall ernannt ward ihm das Directorium der Capelle und des Theaters zu Dresden übertragen. Viel Einfluß übte er in dieser Stellung auf die Musik- u. überhaupt Kunstkultur seiner Umgebung. 1806 erhielt er die Stelle eines Oberküchenmeisters und 1809 eines ersten Hofmarschalls. Er starb zu Dresden am 10ten April 1818. In den letzten ohngefähr zwanzig Jahren seines Lebens trieb er wenig praktische Musik mehr, sondern beschäftigte sich in seiner freien Zeit lieber mit Schriftstellerei. Schon 1792 erschienen von ihm „Briefe über Kunst an eine Freundin," die in der That auch für den Musiker von großem Interesse sind; und ferner dürfen in dieser Beziehung noch angeführt werden seine „Darstellung der Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker" (Leipz. 1796), und „Skizze einer Geschichte der Künste" (Dresden 1812), wenn erstere hauptsächlich auch die Architektur und letztere die Malerei anzugehen scheint. Dr. Sch.

Räder, zu Anfange des laufenden Jahrhunderts einer der vortrefflichsten Tenoristen Deutschlands. Seine Stimme war voll Anmuth u. Ausdruck; sein Vortrag edel, nicht zu gekünstelt und manierirt, sondern mehr auf Haltung und Tragen des Tons berechnet; seine Intonation rein und die Sicherheit, mit welcher sein ganzes Auftreten begleitet war, gab den zuverlässigsten Beweis von Fleiß bei einem eminenten Talente. 1806 stand er am Theater zu Breslau, wo er auch als Schauspieler mitzuwirken hatte. 1808 verließ er die Bühne gänzlich, und trat ins Privatleben zurück. Seitdem ist denn auch Nichts mehr von ihm in der Künstler-Welt bekannt geworden. st.

Radicati, Felice, Violinist und Componist für sein Instrument, blühete besonders in den beiden ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts, wenigstens bis 1818 ohngefähr. Er lebte zu Wien, war aber, wie sein Name schon ergiebt, ein Italiener von Geburt. Gegen 20 namhafte Werke, meist für Violine, mit und ohne Begleitung, sind von ihm erschienen. Darunter besonders mehrere gelungene Variationen, die sich Dilettanten sicher anempfohlen haben, wie z. B. op. 18. mit Quartettbegleitung. Was man von der Possierlichkeit und Sonderbarkeit seiner Person u. seines Charakters hie und da erzählt, mögen wir nicht weiter mittheilen, als daß die Sache wohl schon so weit gegangen ist, daß Einige den Namen Radicati geradezu nur für pseudonym halten wollten. Von so großem künstlerischen Interesse ist der Mann nicht, daß es der Mühe einer ausführlichen Geschichte lohnte. Mag daher der Raum für Wichtigeres aufgespart bleiben. 70.

Radziwill, Anton Heinrich, Fürst, zwölfter Ordinat von Nieswicz, und seit 1813 eilfter von Olyka, geboren am 13ten Juni 1775, seit 1796 vermählt mit der Prinzessin Friederike Dorothea Louise Philippine, einzigen

Tochter des Prinzen Ferdinand von Preußen, von 1815 an preußischer Statthalter im Großherzogthume Posen u. Mitglied des preußischen Staatsraths, der Würde in Ton und Haltung mit der herablassendsten Zuvorkommenheit verband, wissenschaftliche Bildung und gründliche Kenntnisse im Fache der Mathematik und Tonkunst mit allen geselligen Talenten eines feinen Weltmanns zu vereinigen wußte, und, mit der seltensten Menschenkenntniß ausgestattet, im Menschen nur den Menschen ehrte. Bis in sein Alter lebte er nur der Kunst und den Musen. Bei aller Geschäftsscheu indeß verwaltete er die ihm 1815 von Friedrich Wilhelm III. verliehene Statthalterschaft des Großherzogthums Posen mit um so größerer Gewissenhaftigkeit und Treue, als er dadurch dem Vaterlande und jedem Einzelnen seiner Landsleute den Tribut des Dankes und der Liebe darzubringen im Stande war; denn obgleich durch Bande der Verwandtschaft an Preußen gefesselt, war und blieb er im Herzen doch ganz Pole. Im Herbste lebte er gewöhnlich auf seinem Jagdschlosse Antonia bei Posen, wo er nach altsarmatischer Weise den Freuden der Jagd sich hingab. Den Sommer über war der reizende Landsitz Ruhberg bei Schmiedeberg in Schlesien sein Wohnort. Hier lebte er mit der Einfachheit eines Bürgers nur seiner Familie u. der Musik. Des Winters hielt er sich in Berlin auf. Er war nicht nur Tonsetzer, sondern auch selbst ausübender Tonkünstler, Sänger (mit einer schönen Tenorstimme begabt) und Virtuos auf dem Violoncell. Alle durch Geist und Talent ausgezeichneten Fremden fanden eine gastliche Aufnahme bei ihm. In seinen 4 Freunden, dem Geheimenrath von Michalsky, Musikdirector Zelter, dem Landschaftsmaler Rösel und dem geistreichen Novellendichter W. von Wachsmann, schien er Staatskunst, Tonkunst, Malerei und Dichtkunst ehren zu wollen. Das Neueste der in- und ausländischen Literatur, so wie das Kostbarste der Kupferstecherkunst war stets in seinen Sälen aufgestellt. Sein Familienglück erhöhten 4 Söhne und 4 Töchter, und nur das Unglück seines Vaterlands in den Jahren 1830 und 1831 trübte den Abend seines Lebens. Doch überlebte er diesen Schmerz von Polens Untergange nicht lange. Nach kurzer Krankheit starb er in der Osternacht 12¾ Uhr, in der ersten Stunde des großen Tages (7ten April), 1833 zu Berlin. Die durch ihn gleichsam verwaiste Singacademie daselbst feierte sein Andenken durch eine Trauermusik. Dieselbe begann mit dem Crucifixus von Lotti, der Lieblingscomposition des Fürsten, welche er nur „die köstlichste Perle in dem Rosenkranze christlicher Gesänge" zu nennen pflegte. Hierauf folgte Mozarts Requiem, und den Beschluß machten die vom Fürsten selbst componirten Osterchöre aus Göthe's „Faust." Auf die Lösung dieser Composition, seines „Faust" von Göthe, hat der Fürst den ganzen Zeitraum seines männlichen Alters verwendet, und erst 3 Jahre vor seinem Ende genügte er sich selbst in seinem Werke. Aber es ist auch eine der genialsten Tonschöpfungen, welche in der neueren Zeit erstanden. Zu einer ausführlichen Critik fehlt hier der Raum, so gerne wir uns einer solchen unterzögen. Rellstab besprach das Werk vom ästhetischen Gesichtspunkte aus weitläufig in der „Iris," u. in der Leipz. allgem. musik. Ztg. sind ihr viele Spalten gewidmet worden, z. B. 1836 pag. 601 ff. Die ganze Composition ist im Clavierauszuge und in Partitur gedruckt worden, und als sie zum erstenmale von der Berliner Singacademie vollständig aufgeführt ward, erregte sie die größte Sensation. Und in der That könnte diesen Tonschöpfungen eine so allgemeine Verbreitung zu Theil werden, wie seinen übrigen Compositionen, die in Gesängen und Instrumentalsätzen mancherlei Art bestehen, unbezweifelt würde er vor dem allgemeinen Urtheile einen Rang unter den gefeiertesten Componisten deutscher Schule einnehmen,

denn wie er sich mit seinem Sinn für das Schöne und Edle dem größten Meisterwerke deutscher Poesie zugewendet, so hat er auch in den Tongebilden es bewährt, daß Gluck, Händel, Mozart, Bach und Beethoven seine Muster waren. Dadurch aber, daß er, als geborner Pole, sich mit so ausschließender Neigung jener tiefsinnigen Dichtung ergab, und in demselben Geiste durch Töne sprach, als der Dichter in Worten sein Meisterwerk geschaffen, hat es sich auch aufs Neue gezeigt, welche Macht deutsche Bildung selbst auf Fremdgeborne auszuüben vermag. Nicht ohne viel Wahres sagt ein Berichterstatter in der Leipz. allgem. musik. Zeitg., daß der letzte Hoffnungsanker der in seichter Leere versinkenden dramatischen Musik durch des Fürsten unerwartet plötzliches Hinscheiden, dieses würdigsten Mäcens der Musen, gelichtet, u. das lecke Schiff nun den wilden Wogen des bewegten Tonmeeres Preis gegeben sey. In der Nacht vom 12ten auf den 13ten April langte seine Leiche unter dem Geleite von unzähligen Armen in Posen an, wo sie Tags darauf in der Domkirche feierlich aufgestellt und nach dem vom Erzbischof von Dunin gehaltenen Traueramte in der Gruft seiner Vorfahren beigesetzt ward. Eine vom Professor L. Wichmann nach der Todtenmaske gefertigte Büste hat seine theuren Züge für die Nachwelt aufbehalten. Zu Ehren der Prinzessin Elise Radziwill, welche am 27sten September 1833 in Freienwalde starb, u. ebenfalls eine große Verehrerin und Kennerin der Tonkunst war, veranstaltete die Berliner Singacademie ebenfalls am 28sten October eine sinnige musikalische Todtenfeier durch Absingung eines Chorals nach der Melodie des verewigten Fürsten aus seinem „Faust," des schönen Requiems von Righini, einer Motette für 2 Chöre von Rungenhagen („Selig sind die Todten"), der kunstreichen Motette von J. S. Bach „Ich lasse dich nicht," und des mächtigen „Heilig" für 3 Chöre von C. Ph. E. Bach mit dem Cantus firmus zwischen der Fuge „Alle Lande sind seiner Ehre voll." R.

Rafael, Carl Friedrich, Gesanglehrer und beliebter Componist in Breslau. Er ist aus Böhmen gebürtig, kam aber schon in früher Jugend nach Schlesien, und widmete sich hier bei glücklichen Anlagen dem Gesange und der Schauspielkunst. Zuerst wurde er als Bassist bei der Voigt- und Groche'schen Schauspielergesellschaft angestellt, kam aber im Jahre 1816 zum Theater in Breslau. Im December 1828 verließ er indeß die Bühne, und beschäftigt sich seitdem ausschließlich mit Ertheilung von Gesangunterricht und der Composition gefälliger Musikstücke. Er besitzt eine kräftige Baßstimme von seltener Tiefe, ist dabei ein fertiger Bratschenspieler und fleißiger Componist, von welcher letzteren Eigenschaft folgende als seine vorzüglichsten gestochenen Werke zeugen: Das Vater Unser für Sopran, Alt, Tenor und Baß ohne Begleitung; Motette: der Herr ist mit uns u. s. w., für 4 Singstimmen ohne Begleitung; 6 Canons für 3 und 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte; „Wenn's weiter nichts ist" u. s. w.; und „die vier Tageszeiten," 2 Gedichte für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. In Manuscript hat man noch mehrere Kirchenstücke, Ouverturen, Märsche, Ballets, Arien, Chöre und viele Lieder von seiner Arbeit, welche letzteren besonders beliebt sind. v. Wzrd.

Raff, Anton, betrachten wir nicht den Künstler für sich, sondern ihn als Menschen zugleich, in seinem Ganzen, wenn nicht der größte so doch sicher einer der größten Sänger, die je gelebt haben. Er ward zu Gelsdorf, einem kleinen Dorfe im Jülich'schen, 1714 geboren. Sein Vater war ein gelernter Schäfer, und konnte seiner Erziehung wenig Aufmerksamkeit schenken. Daher nahm ihn sein Onkel zu sich und schickte ihn in die Schule.

Dann wanderte er nach Köln, studirte bei den Jesuiten, um in den geistlichen Stand zu treten, und hatte auf diese Weise schon sein 20stes Jahr erreicht, ehe er auch nur eine Note kannte. Das geistliche Leben wollte ihm nicht behagen, und er ward Haushofmeister auf dem Gute des Herrn v. Gudenau in Gelsdorf. Bis 1736 verwaltete er dieses Amt, und in seinen Freistunden, um die Langeweile zu vertreiben, machte er einige Versuche in der Musik. Bald konnte er einige Lieder nach den Noten singen, und nun stellte er mit Hülfe einiger befreundeter Hofmusiker kleine Hausconcerte auf dem Gute an, was in der Stadt u. bei Hofe schnell bekannt wurde. Die Musiker erzählten von der schönen Stimme des Haushofmeisters, und der Hr. v. Gudenau von der großen Sittigkeit, welche seit R's Verwaltung auf seinem Gute herrschte: der Churfürst ward begierig, den seltenen Haushofmeister zu sehen und zu hören, und befahl, ein Oratorium aufzuführen, und dem räthselhaften Haushofmeister eine Rolle darin zuzutheilen. Raff ließ sich von einem Musiker die Parthie einstudiren, und trat getrost auf. Der Churfürst war ganz erstaunt über seine Leistung, und nahm ihn 1736 mit nach München. Hier mußte er in Hofconcerten Arien von Ferandini singen, und seine wunderherrliche Tenorstimme erregte ebenfalls großes Aufsehen. Da gerade die Stelle eines Tenoristen vacant und ein aus Italien verschriebener Sänger ausgeblieben war, Ferandini aber Rath schaffen sollte, um eine Festoper aufführen zu können, so mußte Raff die fehlende Parthie darin übernehmen, und Ferandini studirte sie ihm ein. Daher die Sage, Raff sey ein Schüler von Ferandini gewesen. Der Versuch hatte einen so glücklichen Erfolg, daß er auf einmal sich entschloß, von Stund an Nichts als Musik und namentlich Gesang zu treiben. Er ging nach Bologna zu Bernacchi. Sein Fleiß überschritt alle Maaßen. Bernacchi selbst mußte ihn von zu fleißigem Ueben abhalten, konnte dabei aber auch nicht satt werden im Preise der schönen umfangreichen Stimme seines nicht gar jugendlichen Schülers. 1738 entließ ihn Bernacchi seiner Schule, und bei Gelegenheit der Vermählungsfeier Marien Theresiens zu Florenz trat er zum erstenmale öffentlich auf. Alles war entzückt von der Leistung; was Fertigkeit, Pronunciation, schönen Stimmenklang, kurz was die ganze Singekunst anbelangte, wollten Einige nie einen solchen Meister gehört haben. Sein Ruf verbreitete sich pfeilschnell, nicht blos über Italien, sondern über ganz Europa. Vocationen über Vocationen gelangten an ihn, und bis 1742 hatte er auf allen größeren Theatern Italiens gesungen. Nun kehrte er in sein Vaterland zurück. Der erste Ort, den er besuchte, war Gelsdorf, und hier traten denn auch die ersten entschiedenen Züge seines vortrefflichen Charakters, dem wohlzuthun unter Anderem ein angebornes Bedürfniß gewesen zu seyn scheint, öffentlich hervor. Ein Bauermädchen wollte aus innerer Neigung ins Kloster gehen, war aber zu arm, die Aufnahmsgebühren zu bezahlen: Raff hört davon, u. geht sogleich nach Düsseldorf, und giebt ein Concert zum Besten der Bedürftigen, das mehr als das Doppelte der benöthigten Summe einträgt! Auf seiner Durchreise durch Bretten hält er sich einige Stunden in einer Schenke auf; man spricht von einem Bürger, der in Verzweiflung sey mit seiner Familie, weil man ihm seine sämmtliche Habe so eben genommen, u. an seine Gläubiger ausgeliefert habe; R. öffnet seine Kasse, u. schickt 800 fl. an den Unglücklichen ab, dessen Dank ihn aber nicht mehr traf. R. hatte in der kurzen Zeit von 3 Jahren sich schon ein enormes Capital in Italien zusammengesungen. Bei der Vermählungsfeier des Churfürsten Carl Theodor und bei der Kaiserkrönung zu Frankfurt trat er in Deutschland zum erstenmale jetzt als Künstler auf. Nachher sang er um 1749 längere

Zeit in Wien. Nur eine Stimme war über die Unübertrefflichkeit seiner Leistung. 1750 ging er abermals nach Italien, um 20 lange Jahre nun ununterbrochen im Auslande zu verweilen, ohne aber auch nur das Mindeste von seinem Rufe und der unaussprechlichen Kraft seiner Kunst zu verlieren. Von 1752 bis 1755 bewunderten ihn die Einwohner von Lissabon; dann bis 1759 die Spanier. In Madrid erhielt er von der Königin jährlich noch 600 Louisd'or besonders, außer seinem schon ungeheuren Gehalte. Mit Farinelli kehrte er nach Neapel zurück. Als er 1770 zum zweiten Male in sein Vaterland kam, führte er ganze Kisten von Pretiosen, Uhren, Tabatieren, Ketten u. s. w. mit vielen Brillanten besetzt, bei sich, die ihm Fürsten und Reiche als äußere Zeichen ihrer Huldigung überreicht hatten. Merkwürdig sind aber auch die Wirkungen, welche sein Gesang auf die ganze Gemüthswelt hervorbrachte, und sie ins Auge gefaßt, bleiben alle jene glänzenden Zeichen künstlerischer Ehre, die ihm allerorts im Uebermaaße zu Theil wurden, kein Räthsel mehr. Erzählen wir nur einen der vielen hieher gehörenden interessanten Fälle. Die Prinzessin Belmonte Pignatelli zu Neapel verlor ihren geliebten Gatten. Sie konnte nicht weinen, nicht klagen. Ihr Schmerz war zu groß. Jeden Abend führte man sie in ihren an den Pallast gränzenden Garten; aber seine mannigfaltigen Reize vermochten ihr keinen Beifall abzugewinnen, viel weniger ihren Gram zu lindern. Raff wünschte, den berühmten belmonteschen Garten zu sehen. Er gewann die Erlaubniß, jedoch mit der Bedingung, sich dem Boskete, wo die Prinzessin weilt, nicht zu nähern. Eine Cammerfrau wagt es jedoch, die Prinzessin zu ersuchen, daß Raff — nicht singen, nur ihr seine Huldigung bezeugen dürfe. Die Prinzessin nickt Ja. Raff wird gesucht und ihm seine Rolle zugetheilt. Dieselbe Cammerfrau bittet nun die Prinzessin, von diesem vortrefflichen Sänger nur einige Strophen von Rolli oder Metastasio anzuhören, die Prinzessin schweigt. Raff aber beginnt gleichwohl das erste Couplet eines sehr rührenden Liedes von Rolli zu singen, das anfängt: Solitario bosco combroso! Seine kräftige Stimme, der einfache aber herzergreifende Vortrag, die dem Orte so richtig angepaßten Worte, kurz Alles wirkt so magisch auf die Prinzessin, die längst ein Raub der Verzweiflung ohne Rettung schien, daß ihre Thränen reich und wohlthätig fließen, sie mehrere Tage fortweint, und allmählich dann geneset, was zuvor den geschicktesten Aerzten eine Unmöglichkeit schien. Sein erstes Auftreten in Deutschland 1770 hatte zu Mannheim in der Oper „Günther von Schwarzburg" statt. Eine Reise nach Paris entführte ihn noch einmal, jedoch nur auf kurze Zeit, seinem Vaterlande. Dann folgte er 1779 als churfürstlicher Cammersänger dem Hofe nach München. Sang er auch selbst bis in sein hohes Alter, so nahm seine Lust und Kraft zum öffentlichen Auftreten doch nunmehr nach und nach ab, und er beschäftigte sich häufiger mit Unterricht. Täglich hielt er Singübungen in seinem Hause. Sein außerordentlicher Ruf führte ihm viele Schüler zu; seine beispiellose Strenge ließ ihn jedoch auch manchen vor der Zeit wieder verlieren. So fleißig wie er in seinen Jünglingsjahren, meinte er, müsse u. könne jeder Sänger seyn. Einige Jahre vor seinem Tode nahm sein Kunstsinn und seine früher so gränzenlose Liebe zur Musik ganz ab: er verschenkte seinen Notenvorrath, gab sein Clavier weg, und sang Nichts mehr als hie und da nur noch die Abschieds-Arie aus „Günther von Schwarzburg," wenn man ein alterndes, abwesendes u. in sich gekehrtes Brummen oder Trillern singen nennen kann. Der Mann, der ein ganzes halbes Jahrhundert hindurch mit seinem Gesange die Bewunderung von ganz Europa erregt hatte, brachte seine ganze Zeit jetzt mit Messegehen, Promeniren, Besuchen, und

mit der Lecture von Cervantes, Metastasio's und medicinischen u. geistlichen Büchern zu. Männer aus seinem Umgange versichern sogar, daß er zuletzt mehr denn einmal seine Reue darüber ausgesprochen habe, Künstler und nicht Geistlicher geworden zu seyn. Er starb zu München am 28sten Mai 1797. Sein Grabstein dort hat die einfache, aber vielsagende Inschrift: „Dem großen Sänger Raff". Groß, ja, war er, groß als Sänger, groß als Mensch. Kein Schauspieler, Keiner, der je an einer Bühne und einem Theater gelebt hat, kann wohl in seinen alten Tagen das von sich rühmen, was R. frei vor aller Welt bekennen durfte: nie, so wenig mit Vorgesetzten als mit Collegen oder Untergebenen, einen Streit gehabt zu haben; u. sein unermeßliches Einkommen verwandte er hauptsächlich nur zu guten, wohlthätigen Zwecken. Seine Mimik hatte kein großes künstlerisches Interesse; er fühlte das aber selbst, und ein öffentlicher Tadel dieserhalb konnte ihn nie erbittern, wie der beispiellose Enthusiasmus, den sein Gesang allgemein erregte, ihn niemals zur Anmaßung, zu Stolz oder Dünkel verleitete. st.

Raga und Ragini, s. Indische Musik.

Ragis, s. Raagnies und Indische Musik.

Ragnoni, Francesco, ein berühmter italienischer Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts. Wahrscheinlich fällt seine höchste Blüthezeit um 1620. J. A. Herbst zog aus seinen Werken den Stoff zu den „Regeln zum künstlichen und zierlichen Gesange". Jetzt möchte aber schwerlich mehr eins davon vorhanden seyn.

Ragnys, dasselbe was Ragis, siehe Raagnies und Indische Musik.

Ragué, Louis Charles, Harfenist und Componist, war geboren und gebildet zu Paris und lebte auch daselbst bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts, wo er als ein sehr alter Mann starb. Er hat Viel geschrieben; keine von seinen Arbeiten aber hat ihn überlebt. Es waren lauter ephemere Erscheinungen, die eben so bald wieder in Vergessenheit geriethen, als sie sich um ihres leichten u. gefälligen Styls willen Freunde verschafften. Die größte Zahl seiner Werke sind Arrangements, und unter diesen wieder die meisten von Pleyel's Compositionen, deren er viele für Harfe umarbeitete und in Sammlungen herausgab. Im dramatischen Style versuchte er sich bereits 1764 mit der Oper „Memnon", und nachgehends 1786 noch einmal mit der Operette „l'amour filial", allein beide Male mit nicht vielem Glücke. Für die Harfe schrieb er Sonaten und Concerte, von denen mehrere zu London und Paris gedruckt wurden, auch eine Harfenschule (Principes etc.); dann für Violine und andere Instrumente Duette, Trio's, Quartette, ein Paar Sinfonien, welche er dem Könige von Preußen dedicirte. Für das Concert spirit. in Paris soll er auch einige Oratorien gesetzt haben; in Deutschland aber sind nicht einmal die Titel davon bekannt geworden.

Raguenet, Franciskus, berühmt durch mehrere Streitschriften über französische und italienische Musik, war aus Rouen gebürtig, und hatte von Jugend auf mit vielem Fleiße die Tonkunst und schöne Wissenschaften studirt. Als er nach Paris kam, erhielt er eine Stelle als Hauslehrer beim Abt d'Auvergne; dann ward er selbst Geistlicher, Abbé, Doctor der Sorbonne, und endlich Oberaufseher über das Haus des Prinzen de la Tour d'Auvergne. Reisen nach Italien und ein längerer Aufenthalt zu Rom machten ihn mit den dasigen Verhältnissen genau bekannt. Eine Folge davon war seine Schrift „Monuments de Rome". Die Complimente, welche er darin mit redneriſcher Freigebigkeit den römischen Einrichtungen machte, verschafften

ihm das Ehrenbürgerrecht der Stadt Rom, und zum Dank dafür schrieb er nun jene weltbekannte „Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opera" (1704), worin er zuerst den Franzosen die Augen über ihren kläglichen Musikzustand im Vergleich zu der ital. Kunst öffnete. Das Werk zog ihm aber viele Feinde zu. Besonders war es Frenuse, der heftig gegen ihn ankämpfte. Seine „Reponsé à la Critique du Paralelle" vermochte nicht, die Gemüther zu beruhigen, und nicht ohne Wahrscheinlichkeit schreibt man diesem heftigen Streite die erste Veranlassung zu dem grausamen Morde zu, der an ihm begangen wurde. An einem Morgen des Jahrs 1722 fand man ihn mit abgeschnittener Kehle in seinem Zimmer. Er hatte ein Alter von 60 Jahren erreicht. 17.

Ragusa, Vincenzo, Componist des 17ten Jahrhunderts, war Franziskanermönch im Kloster zu Modica, und geboren daselbst am 7ten Februar 1630. Schon in seiner Jugend erwarb er sich durch seine großen musikalischen Talente (in aula Marchionis Ispicae fundi) vielen Beifall, und nicht blos ein Mal war er daran, sich ganz der Kunst zu widmen; mußte aber in den geistlichen Stand treten, nahm den Orden an, und erhielt seiner Kenntnisse und Talente wegen die wichtigsten Geschäfte in demselben, wobei er die musikalische Composition jedoch stets mit regem Eifer fortsetzte. Er starb am 24sten Mai 1703, viele herrliche Werke hinterlassend, die dann in der Bibliothek seines Klosters aufbewahrt wurden, wie sein Biograph Dr. Gir. Renda in dem über ihn 1705 zu Palermo herausgegebenen Werke meldet.

Rajah, in der Musik dasselbe was Raga.

Raimondi, Ignazio, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer der ausgezeichnetsten italienischen Violinisten, war ein Schüler von Barbella. Gegen 1760 kam er nach Amsterdam. Mehrere Jahre hindurch unterhielt er hier ein öffentliches Concert, und gab einige treffliche Compositionen für sein Instrument im Drucke heraus: concertirende Sinfonien, Concerte, Duette ꝛc. Der amerikanische Krieg aber, der eine bedeutende Verminderung seiner Einnahmen verursachte, nöthigte ihn endlich, Amsterdam wieder zu verlassen. Er ging nach Paris, und fand hier auch sowohl als Virtuos wie als Componist die beste Aufnahme. 1791 brachte er daselbst versuchsweise die komische Oper „la Muette" aufs Theater. Sie erhielt Beifall, doch regte ihr Erfolg ihn nicht zu weiteren dramat. Arbeiten an. Eine Reise durch Deutschland, auf welcher er bei Hummel in Berlin auch einige Violinsachen, namentlich Trio's für Violine, Viole u. Violoncell, u. für Clavier, Violine u. Violoncell, edirte, führte ihn 1796 endlich nach London. Durch Burney's Beifall und Bemühung fand er hier bald als Orchesterdirector eine bleibende Stelle; wann er aber sein Leben beschlossen hat, findet sich nirgends angemerkt. Wahrscheinlich geschah es gleich zu Anfange dieses Jahrhunderts, da die Nachrichten aus London über ihn nur bis 1800 reichen.

Rallentando, von rallentare — nachlassen, locker, schlaff machen; ist in der Musik dasselbe was ritardando, noch mehr aber was lentando (s. d.). Wo das vorhergehende Zeitmaaß wieder eintreten soll, ergiebt sich entweder aus dem Tonstücke selbst oder wird durch a tempo angedeutet. a.

Rambach, August Jacob, geboren zu Truchitz in der Mittelmark 1737, war erst Rector, dann Hauptprediger an der Marktkirche in Quedlinburg, ward 1800 als Hauptprediger der St. Michaelskirche nach Hamburg berufen, später aber an die St. Jacobikirche daselbst versetzt, und starb als Doctor der Theologie und Scholarch 1818. Er war ein großer Freund und

Kenner der Musik; sammelte Luthers Lieder, und schrieb, außer mehreren nicht hieher gehörigen theologischen Werken, „Ueber Dr. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat, nebst einem aus den Originalen genommenen Abdrucke sämmtlicher Lieder und Melodien Luther's, wie auch der Vorrede zu seinem Gesangbuche" — ein, außer dem allgemeinen Interesse, was Person und Sache schon an sich erregen, für die Geschichte der Kirchenmusik u. insbesondere Kirchen- und Choralgesangs sehr wichtiges Werk. Dr. Sch.

Rameau, Jean Philippe (nicht Baptiste, wie Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon und nach ihm auch noch manche Andere schreiben), Tonsetzer und musikalischer Schriftsteller, und als solcher merkwürdig nicht blos in der Geschichte der französischen, sondern der gesammten europäisch-abendländischen Musik. Er ward zu Dijon in Burgogne am 25sten October 1683 geboren. Sein Vater, Jean R., war Organist an der Domkirche daselbst, und widmete alle Zeit, die ihm sein Amt übrig ließ, dem Unterrichte seiner beiden Söhne, unter welchen unser Jean Philippe der ältere war. Der jüngere folgte zwar dem Vater im Amte, hat sich aber nie auf irgend eine Weise besonders hervorgethan, und wir können ihn somit füglich übergehen. Jean Philippe erregte schon als Knabe durch seine Meisterschaft auf der Orgel u. einen eminenten Scharfsinn viel Aufsehn. Man erzählt, daß er, kaum 14 Jahre alt, im Stande war, eine Fuge von mehreren Subjecten aus dem Stegreife durchzuführen. Die Natur hatte ihn mit einem sehr lebhaften Temperamente ausgestattet. Leichtsinnig in gewissem Grade besaß er einen unbegränzten Stolz auf sein Talent. Sein Trotz konnte so weit gehen, daß er alle Pflichten gegen seine Eltern vergaß. Ist es wahr, was die Fama erzählt, so kündigte er seinem Vater nicht blos einmal allen Gehorsam auf. In einem solchen Augenblicke mag es denn auch gewesen seyn, als er ohne allen bestimmten Zweck das väterliche Haus verließ und sich einer herumziehenden Schauspielergesellschaft anschloß. Er fungirte bei derselben als Sänger und Musikdirector, jedoch mit sehr wenig Glück, und das brachte ihn zur Besinnung und gab auf einer Seite seinem Charakter eine ganz andere Wendung. Der Stolz blieb ihm, an die Stelle des Leichtsinns jedoch trat ein eiserner Fleiß. Mit einer wahren Leidenschaft warf er sich dem Studium der Kunst in die Arme, und alles Verkehrte, was er vielleicht in seinem Leben auf dem Gebiete der Theorie zu Wege gebracht hat, ist nur dem unbändigen Eifer und der Hitze zuzuschreiben, womit er ein einmal angefangenes Werk zu vollenden strebte. Er ging nach Paris, und wurde Organist in dem Jesuitercollegium und bei den Peres de la merci. Die Kraft und Gewandtheit, womit er sein Rieseninstrument bewältigte, verschaffte ihm einen Ruf als Orgelvirtuos durch ganz Frankreich. Die Dom-Organistenstelle zu Clermont in Auvergne ward vacant, und er zur Annahme derselben eingeladen. Welch' enge Gränzen er seinem nach unermeßlicher Wirksamkeit dürstenden Geiste damit gesetzt hatte, fühlte er bald, so glänzend auch sein Geiz durch eine enorme Gehaltserhöhung befriedigt wurde. Ein Zusammentreffen mit dem berühmten Marchand mußte ihm die Fesseln noch drückender machen. Man sprach Viel von dem großen Organisten Rameau in Clermont; Marchand ward begierig, ihn zu hören, u. reiste hin nach Clermont; als er nach Paris zurückkehrte, meinte er, R. habe zwar mehr Hand (Fertigkeit) als er, aber er mehr Kopf. Zeitungen verbreiteten dies Urtheil, und R's unverbesserliche Eigenliebe und sein Verlangen nach Ruhm erhielten dadurch einen empfindlichen Stoß. Er eilte nach Paris, gestand in einer Unter-

haltung mit Marchand beschämt dessen Ueberlegenheit an theoretischen Kenntnissen zu, und forderte nun in Clermont seinen Abschied, um bei Marchand noch Unterricht nehmen zu können. Das Domcapitel verweigerte ihm aber die Entlassung; da spielt er von Tag zu Tag schlechter, vernachlässigt seinen Dienst, und ertrotzt nach alter Weise wieder, was auf die erste Bitte ihm nicht gewährt werden wollte. Wir können es nicht unterlassen, zur Rechtfertigung unsers Urtheils über seinen moralischen Werth hier noch einige Worte über seinen letzten Aufenthalt in Clermont zuzufügen. Als er endlich, nachdem alle Ermahnungen und Drohungen ihn vergeblich an seine Pflichten erinnerten, das Entlassungsdecret bekommen hatte, spielte er die noch übrige Zeit seines Aufenthalts mit einem solchen Kraftaufwande seines Talents und versah mit solch unermüdetem Eifer seine Dienstfunctionen, daß Capitel und Gemeinde die öffentliche Bitte an ihn richteten, das Decret wieder zurückzugeben und zu bleiben, er aber ihnen auf eine solch höhnende Weise antwortete, als wir sie kaum dem Papiere anzuvertrauen wagen. Sein Studium bei Marchand trieb er mit allem Eifer, und 1722 trat er schon mit einem eigenen Werke hervor: „Traitè de l'harmonie, divisè en IV. livres", was seinem spätern großen Ansehn als Theoretiker eine feste Basis legte. Das Werk wie auch sein 1726 folgendes „Nouveau Systéme de musique theorique etc.", wurde ins Englische übersetzt, und man dachte gar nicht mehr an die Seichtigkeit der mancherlei kleinen Clavier- und Gesangs-Compositionen, womit er bisher schon die Dilettanten-Welt beschenkt hatte. Der Glanz, welcher den Theoretiker auf einmal umstrahlte, warf auch einiges Licht auf den Praktiker. In den Fränkischen Merkur schrieb er 1730: „Plan abrègé d'une methode nouvelle d'accompagnement pour le Clavecin", 1731 „Traité de musique sous le titre de Generation harmonique", und 1732 gab er heraus „Dissertations sur les differentes methodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue". Auch diese Werke machten großes Aufsehn. Schade nur, daß ihr äußerer Erfolg nicht so glänzend war, als er von einer guten Composition hätte erwarten dürfen. Rameau war geizig, und der Glanz des Goldes war seinem Auge wohlthätiger als seinem Herzen die Ehre. Die schöne Epoche von Leo und Durante herrschte damals in Italien; um sich für die Composition zu bilden, machte er eine Reise dahin. 1733 kehrte er nach Paris zurück. Fünfzig Jahre war er jetzt alt, und hatte noch Nichts componirt als Clavierstücke und einige kleine Gesangswerke. Die Gegner seiner theoretischen Systeme wußten diesen Umstand nicht selten mit Bitterkeit zu benutzen. Er wandte sich daher an den Abbé Pellegrin und bat ihn um einen Operntext. 50 Louisd'or mußte er demselben für „Hyppolite et Aricie" bezahlen. Kein Wunder, daß er nun auch sein ganzes Talent, alle seine geistigen Kräfte an der Composition verschwendete. Und ein Genius hatte ihn diesmal geleitet. Schon in der ersten Probe fiel ihm der Dichter um den Hals und zerriß vor Aller Augen den ausgestellten Honorarwechsel. Man denke sich den eiteln, stolzen R. in dem Augenblicke! Wie ein Rasender soll er auf der Bühne umhergelaufen seyn, u. dem Director immer laut zugerufen haben, wie die einzelnen Stellen ausgeführt werden sollten, so daß dieser endlich die Geduld verliert und im höchsten Unwillen sein Directionsstäbchen aufs Theater wirft. Unglücklicher Weise trifft der Stock R. an den Schenkel, und nun schleudert dieser mit verächtlicher Kälte, aber auch ganz mit dem Stolze eines eitlen Siegers, den Stab dem Director geradezu in's Gesicht, und donnert ihm trotzig entgegen: „Vergessen Sie nicht, daß ich der Baumeister (l'architecte), Sie aber nur der Maurer (le maçon) dabei sind." Diese kühnen Worte, im Augenblicke seiner Musik gesprochen, verschafften

ihm einen gewaltigen Triumph über seinen Feind. Die Oper war in einem damals ganz neuen Style gehalten; mit seinem Terzensysteme, wodurch er die Verwandtschaft der Accorde ganz richtig begründete, und seiner Zurückführung der Regeln der Tonsetzkunst auf ganz allgemeine und naturgemäße Grundsätze hatte er ein ganz neues System in der Theorie der harmonischen Verbindung geschaffen; seine folgende Oper „Zoroaster" genoß die noch keinem französischen Musikstücke wiederfahrene Auszeichnung, in einer deutschen Uebersetzung zu Dresden aufgeführt zu werden; so wirkten auf einmal alle Elemente zu dem einen Ziele, ihn zu dem Heros des Jahrh. in der franz. Musik zu erheben. Noch 20 Opern schrieb er in der folgenden Zeit, und alle wurden schön gefunden. Wir wollen sie alle um der Merkwürdigkeit des Mannes willen in chronologischer Reihenfolge nennen: „Les Indes galantes" (eigentlich nur Ballet), „Castor et Pollux", „Les fetes d'Hebe", „Dardanus", „les fetes de Polymnie" (auch eigentlich nur Ballet), „le temple de la gloire" (ebenso), „les fetes de l'hymen et de l'amour" (desgl.), „Zais" (desgl.), „Pygmalion", „Platée", „Nais", „la Guirlande ou les fleurs enchantes", Acanthe et Zephise", „la Princesse de Navarre", „Anacreon", „Daphnis et Eglée", „Lisis et Delis", „la fete de Pamilie", „les surprises de l'amour", „les Sybarites" und „les Paladins". „Platée", „Hyppolit" und „Castor und Pollux", diese 3 gelten für die besten unter allen. Dazu war er in der Zwischenzeit auch als theoretischer Schriftsteller fortwährend fleißig. Anfeindungen seiner Grundsätze hatten ihn zu einem großen Kampfe herausgefordert, der nur im weiteren Verfolgen seines Systems und durch fernere Untersuchungen ausgefochten werden konnte. 1730 schrieb er „Lettre au R. P. Castel au sujet de quelques nouvelles reflexions sur la Musique etc.", nach langer Ruhe 1750 „Demonstration du principe de l'harmonie etc.", 1752 „Nouvelles reflexions sur la demonstration du principe etc.", und in demselben Jahre noch „Reflexions sur la manière de former la voix et d'apprendre la musique et sur nos facultes en general pour tous les arts d'exercice" (worin er unter Anderem zum Beweise die interessante Geschichte erzählt, daß ein gemeiner Mann von mehr als 70 Jahren, der nie Etwas von Musik verstanden, zuvor auch nie eine Oper gehört habe, einmal im Parterre zu Lyon während der Vorstellung einer Oper ganz laut und vernehmlich den Grundbaß zu einem Gesange mitgebrummt habe, an den Stellen, wo die Worte am deutlichsten hervorgetreten seyen), 1754 „Reponse a une lettre de Mr. Euler", und „Sur l'instincte de la musique", „Erreurs sur la musique dans Encyclopedie", 1759 „Code de Musique pratique composé de sept Methodes", und 1762 „Lettre aux Philosophes". Mouret, Monteclair, Esteve u. Blainville eiferten mächtig gegen ihn; Hiller in Deutschland schrieb, daß im Verhältniß zu dem großen Glücke, was R's Opern machten, wenig Gutes darin zu finden sey; Marpurg warf ihm Mangel an gutem, natürlichem Gesange vor, und welche Anforderungen R. auch an musikalische Gesangscompositionen machte, kann man aus einer seiner eigenen Aeußerungen deutlich abnehmen: Qu'on me donne la gazette d'Hollande et je la mettrai en musique"; Mattheson verwies seine Compositionen sogar zu den Irokesen, wohin sie gehörten, weil R. daher nur seine Accorde haben könne. Es waren gewichtige Männer also, die sich gegen ihn vernehmen ließen; sie vermochten aber alle Nichts, um dem reißenden Strome seines Rufs auch nur einigen Aufhalt zu thun. Er theilte das Reich mit dem lange bewunderten Lully, u. gewann, so wie sein Vorgänger, nach und nach die Stimmen aller Liebhaber und Kenner, Schöngeister und Gelehrten der Bevölkerung von Paris für sich, welche nun eben so orthodox und beharrlich auf ihn schwuren, als seit 4 Decennien vorher

auf Lully. Seine Opern fanden sogar den Weg in noch einige andere Städte des nördlichen Deutschlands, wo man sie in Uebersetzungen aufführte, und es ward in deutschen musikalischen Zeitschriften — in allem Ernste — die Frage erörtert: ob der ital. oder der franz. Oper der Vorzug gebühre? Da aber gab der muntere Genius der franz. Nation bald Veranlassung, Gesänge in die Comödie einzulegen, und die Operette entstand, in welcher Monsigny, Philidor u. Gretry so Vorzügliches leisteten, u. der sich der vornehmere und gebildetere Theil des Publikums immer mehr hingab; auch Gluck, der große, tiefe Gluck trat auf, — und jetzt war es, wo Rameau wirklich einmal laut bereuete, auf die Composition Zeit verwendet zu haben, weil ihm dieselbe für theoretische Untersuchungen verloren gegangen sey. Wir brauchen wohl nicht erst den Grund anzugeben, warum er dies eigentlich bereuete: der Componist Rameau ward vergessen, noch ehe ein höherer Wille ihn von dieser Welt abrief. Und in der That auch steht der Mann als Theoretiker weit höher denn als Praktiker. Mag man gegen seine Systeme sagen, was man will, so war er doch der Erste, der die Grundregeln der Harmonie auf eine wirklich gründliche Weise entwickelte. Schade nur, daß Dunkelheiten im Ausdrucke und ein gewisser Mangel an methodischem Lehrgange, die sich aus seinen Schriften nun einmal nicht wegdisputiren lassen, dieselben an einer weiteren Verbreitung hinderten. d'Alembert verfertigte einen kurzen kritischen Auszug daraus, unter dem Titel „Elemens de musique theorique et pratique", den Marpurg dann ins Deutsche übersetzte. d'Alembert hat mit großer Gewissenhaftigkeit darin das Gute von dem Schlechten, das Nöthige von dem Ueberflüssigen zu sichten gewußt. Der König von Frankreich hatte R. zu seinem Capellmeister ernannt, und so merklich sich später die Gunst des Publikums von ihm abwendete, so ungemindert blieb ihm die Gnade seines Herrn bis an seinen Tod. 1764 erhob ihn dieser sogar in den Adelstand und wollte ihm den St. Michaelsorden ertheilen. Die Sache zog sich aber in die Länge, da R. sich nicht von dem Gelde trennen konnte, welches die Insinuations- und Einschreibegebühren und anderer damit in Verbindung stehender Aufwand kosteten, und so starb er darüber hin. Eine heftige Fieberkrankheit befiel ihn am 10ten September desselben Jahrs (1764) u. schon am 12ten war er todt. Mehrere Geistliche besuchten ihn kurz vor seinem Ende, aber keiner machte auch nur den geringsten Eindruck auf ihn, so salbungsvoll ihre Reden waren. Endlich kam der Pfarrer von St. Eustache und sprach ihm lange Zeit vor; da schrie R. voller Ungeduld laut: „Was Teufel singen Sie mir da vor, Herr Pfarrer! Sie haben ja eine falsche Stimme". Sein Leichnam ward mit vielem Pomp in der Kirche St. Eustache neben Lully beigesetzt. Das Königl. Orchester und die Königl. Academie der Musik veranstalteten ihm eine musikal. Todtenfeier, wobei die schönsten Stücke aus seinen — Opern „Castor" und „Dardanus" (!) aufgeführt wurden. R's äußere Körpergestalt war sehr hager und lang; seine Gesichtszüge lebhaft, groß und ausdrucksvoll. Er hatte unsers Wissens keine Kinder, aber einen Neffen (Sohn seines Bruders in Dijon) bei sich, den er auch in Musik unterrichtete, und der mit dem Namen Rameau Neveu einige Claviersonaten mit Violinbegleitung componirte und herausgab, aber niemals excellirte. Dr. Sch.

Rami oder Ramis, Bartolomeo, s. Pareja.

Ramler, Carl Wilhelm, geboren zu Colberg 1725, studirte zu Halle und ward 1748 Professor der schönen Wissenschaften bei dem Cadettencorps zu Berlin, legte 1790 aber dieses Lehramt nieder und ward Mitdirector des Nationaltheaters in Berlin; zog sich endlich seit 1796 von allen Geschäften zurück und starb am 11ten April 1798. Er ist als lyrischer Dichter, Ueber-

setzer und Critiker, endlich auch als Aesthetiker berühmt. Uns geht er im Grunde nur in letzter Beziehung an; doch darf von seinen poetischen Werken hier auch nicht seine Cantate „der Tod Jesu" unerwähnt bleiben, die durch Graun's Musik uns so unvergeßlich geworden ist. Seine „Einleitung in die schönen Wissenschaften", welche für den gebildeten Musiker und namentlich den Tondichter noch heute von großem Interesse seyn kann, ist Nichts als eine Bearbeitung des französischen Werks von Batteux, und es gilt daher von demselben auch ganz das, was wir unter diesem Artikel von dem Batteux'schen Systeme gesagt haben. Lesenswerth ist seine „Apologie der Oper". Sie steht im 2ten Bande der Marpurg'schen Beiträge pag. 84 ff., und ist 1798 auch ins Französische übersetzt worden. Seinen Cantaten, Liedern und Oden, wie denn auch jenen prosaischen Werken läßt sich, vom heutigen Standpunkte aus betrachtet, mit Recht eine gewisse Mattigkeit und Einseitigkeit in der Anschauung vorwerfen; allein bedenkt man die poetische Dürre und lyrische Unfruchtbarkeit der Zeit, in welcher R. auftrat, so erscheint er dennoch achtenswerth, und viele seiner Ideen und Formen mit solcher Rücksicht auch auf die jetzige Kunst noch anwendbar. Dr. Sch.

Ramm, Friedrich, Königl. Baierischer Cammermusikus und vortrefflicher Virtuos auf der Hoboe, wurde am 18ten November 1744 in Mannheim geboren und erhielt den ersten Unterricht auf seinem Instrumente von einem dasigen Regiments-Hoboisten Namens Stark, der sich vorzüglich nach dem Muster großer Sänger gebildet hatte. Da Ramm unter dessen Leitung außerordentliche Fortschritte machte, so wurde er 1758, also schon in seinem 14ten Jahre, als Hoboist in der Churfürstl. Pfälzischen Capelle in Mannheim angestellt. Bald darauf, im Jahre 1760, unternahm er seine erste Virtuosenreise, und zwar nach Frankfurt a. M. Aufgemuntert durch den Beifall, den er hier eingeärndtet, unternahm er eine Reise nach Holland, spielte daselbst in mehreren großen Städten, und ließ sich endlich auch im Haag vor dem damaligen Erbstatthalter Prinz von Oranien hören. Im Jahre 1772 ging er nach Wien, blies dort am Hofe in Gegenwart des Kaisers Joseph II. und der Kaiserin Maria Theresia, erhielt den ungetheilten Beifall dieser Allerhöchsten Herrschaften, wurde von denselben reichlich beschenkt und als ein ausgezeichneter Künstler belobt und behandelt. Im Jahre 1778 begab er sich nach Paris, wo er mit ungemeinem Beifall im Concert spirituel auftrat. Nun unternahm er im Jahre 1782 seine erste Reise nach Italien, ging aber nicht weiter als bis nach Bologna, und sah sich auch in diesem Vaterlande der neueren Musik durch Anerkennung seiner Virtuosität belohnt. Von hier aus verbreitete sich sein Ruhm bis nach London, wo er 1784 vom Lord Abington zum Solospieler im dasigen großen Concert gewählt u. einstimmig als ein großer Künstler bewundert wurde. Im folgenden Jahre 1785 ging Ramm mit seinem jungen Freunde Carl Cannabich zum zweiten Male nach Italien, und zwar diesmal bis Rom und Neapel, wo er vor dem Könige spielte. Endlich ließ er sich 1786 auch in Berlin hören, wo ihm der König Friedrich Wilhelm II. seine Dienste anbieten ließ, welche sich Ramm indeß aus Rücksicht auf das Dienstverhältniß an seinem Hofe verbat; doch ermunterte ihn die daselbst gefundene schmeichelhafte Aufnahme nach zwei Jahren (1788) zu einer zweiten Reise nach Berlin. Nicht minder erfreuete man sich aber auch seiner bezaubernden Töne in den Hof-Concerten und im Operntheater zu München, wohin er bereits im Jahre 1779 seinem Hofe von Mannheim aus gefolgt war. Noch im Jahre 1807, in einem Alter von 63 Jahren, reiste er zum dritten Male nach Italien und ließ sich in Mailand vor dem damaligen Vicekönige von Italien, Eugen Beau-

harnois, und dessen Gemahlin, einer baierischen Prinzessin, mit gewohntem Beifalle hören. Im Jahre 1808 feierte er in München sein Jubelfest, nachdem er seinem Hofe 50 Jahre lang gedient hatte: gewiß ein merkwürdiger Fall bei einem großen Hoboenbläser. Um diesem seltenen Ereignisse ein öffentliches Denkmal zu setzen, veranstalteten sämmtliche Mitglieder der Hof-Capelle in München am 2ten Mai 1808 ein großes Vocal- u. Instrumental-Concert. Eine große Ouverture vom verstorbenen Carl Cannabich eröffnete den Abend. Man hatte sie gewählt, um auch an ihn, den dort Unvergeßlichen, zu erinnern, u. eine sanfte Empfindung der Wehmuth muß wohl dabei in dem Herzen des jubilirenden Künstlers sich geregt haben, denn sie waren sich theure, unzertrennliche Freunde. Als Ramm erschien, empfing ihn ein allgemeines Beifallrufen, begleitet von dem Schalle der Trompeten und Pauken. Und nun blies der Jubelgreis ein Hoboe-Concert noch mit ganz jugendlichem Feuer, mit jenem richtig bestimmten Vortrage, in jener großen Manier, die ihm von jeher eigen war. Glücklicher, beneidenswerther Mann, dem es vergönnt ist, so lange, so ehrenvoll sich auf einer Laufbahn zu zeigen, auf der sich so viele Gefahren, so viele Schwierigkeiten finden! Nach einer von Mittermayer gesungenen Arie wurde noch auf dem Pianoforte von Madame Dülken, Tochter Lebrun's, des ebenfalls berühmten großen Hoboisten, ein Concert vorgetragen. Lange war dieser schon seinem noch lebenden Freunde im Tode vorausgegangen; doch konnte keine unangenehme Empfindung diesen Augenblick trüben. Friedlich und traulich waren sie ihren Pfad mit einander gewandelt; sie hatten sich nach Verdienst geschätzt, geliebt, und waren zu groß, zu vollkommen in ihrer Kunst, als daß tückische Mißgunst — der Antheil des mittelmäßigen Talents — es je von fern gewagt hätte, die Harmonie ihres Lebens zu stören. Der König Maximilian Joseph von Baiern, dieser großmüthige Beschützer und Beförderer alles Schönen und Guten, versicherte den würdigen Künstler an demselben Tage seiner vollkommenen Zufriedenheit mit dessen fünfzigjähriger Dienstleistung, überschickte ihm eine goldene Dose zum Geschenk, und sicherte ihm seinen vollen Gehalt, bei seiner Versetzung in den Ruhestand, auf Lebenszeit zu; seine Freunde aber widmeten dem verehrten Künstler zum Andenken dieses festlichen Tages eine goldene Denkmünze. Sicher ist dieser große Meister seitdem bereits in ein besseres Jenseits hinübergegangen, aber die Zeit seines Todes ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Ramm gehörte unstreitig unter die vortrefflichsten Hoboisten seiner Zeit, und man sagt nicht zu Viel, wenn man behauptet, daß nur wenige den schönen, runden, sanften und wahren Hoboenton, verbunden mit kräftiger Tiefe, sich in so hohem Grade zu eigen gemacht haben. Er blies, selbst in der ungemeinen Höhe bis f, mit einer Delikatesse, einer Leichtigkeit und einem Ausdrucke, die bezauberten, und behandelte sein Instrument mit Klugheit nach seiner wahren, ihm eigenen Natur, so wie mit einer praktischen Gewandtheit, wie sie wenige Hoboisten besitzen. Im Adagio hatte er einen sehr gefühlvollen Vortrag, wußte aber auch Geist und Feuer in dasselbe zu legen. Seine vorzüglichsten Schüler sind: A. Fladt, Königl. Cammermusikus in München, und der bereits verstorbene E. Thurner. v. Wzrd.

Ramoneda, Ignacio, Mönch und Musikdirector im K. Kloster St. Lorenzo im Escurial, ist der Verfasser der großen Werks über den katholischen Kirchengesang: „Arte de Canto-Llano en Compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que de ben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la intelligencia y destreza conveniente", welches 1779 in kl. 4. zu Madrid erschien. Mehr ist leider nicht über ihn in Deutschland bekannt.

Randall, John, geboren 1715, befand sich in seiner Jugend unter den Königl. Capellknaben zu London, und zeichnete sich durch eine schöne Stimme und viel musikalisches Talent aus. Als Händel 1731 zu London sein damals neues Oratorium „Esther" aufführte, ward ihm die Titelrolle übertragen, und er führte sie zur allgemeinsten Zufriedenheit durch. Später studirte er förmlich die Musik, ward Baccalaureus, dann Doctor u. endlich 1755 Professor derselben an der Universität Cambridge, wo er am 14ten (nach Anderen am 18ten) März 1799 starb. Als Componist war er wenig thätig. Am bekanntesten von seinen Werken ist die Ode von Gray geworden, welche er 1769 zur Installationsfeier des Herzogs von Grafton als Canzler der Universität Cambridge in Musik setzte. 9.

Randhartinger, Benedict, geb. den 27sten Juli 1802 zu Ruprechtshofen in Oesterreich; erhielt, als Schullehrers-Sohn, den ersten Musikunterricht im Elternhause, und wurde wegen seiner ausnehmend schönen Sopranstimme mit 10 Jahren unter die Sängerknaben des K. K. Staatsconvicts in Wien aufgenommen, wo er auch zugleich drei Jahre über Salieri's letzter Schüler in der Composition zu werden das Glück genoß. Nach glücklich erfolgter Mutation rückte er (1832) in die Tenor-Branche der K. K. Hofcapelle ein, und machte sich eben so sehr durch seinen gemüthvollen Vortrag wie durch verschiedene angenehme Tonwerke allgemein beliebt. In letztere Cathegorie gehören: eine reichhaltige Lieder-Sammlung, gegen 160 an der Zahl; 12 mehrstimmige Gesänge; 1 Pianoforte-Trio mit Violine und Baß; ein Rondo zu vier Händen; desgl. 2 Parthien Variationen und 4 Polonaisen; 1 Messe sammt Gradual und Offertorium; 1 Requiem; 1 Graduale mit obligaten Posaunen; ein Pastorale; eine romantische Oper ꝛc. 81.

Ranieri. Die Geschichte nennt zwei berühmte italienische Sänger dieses Namens. Der eine starb um 1620 als ein noch junger Mann und ward von dem Dichter Marini besungen. Derselbe soll auch Virtuos auf einigen Instrumenten gewesen seyn. Der andere blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und lebte damals zu Paris, wo er besonders im Concert spirit. großen Beifall ärndtete.

Ranisch, Christoph, zuletzt Königl. Schwedischer Hoforganist zu Stockholm, geboren zu Dresden 1596, war Anfangs Hoforganist des Churfürsten Johann Georg I. von Sachsen, und einer der größten Virtuosen seiner Zeit auf dem Claviere u. der Orgel. Er machte viele u. große Reisen und ward überall, an Höfen und in Städten, mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen. Das Klima in Schweden war seiner Gesundheit aber durchaus nicht zuträglich; und er starb zu Stockholm schon 1638, nachdem er kaum ein Paar Jahre daselbst gelebt hatte.

Rankett, s. Rackett.

Rans de vaches, s. Kuhreihen.

Raphael, Ignaz Wenzel, geboren zu Münchengrätz in Böhmen 1761, war Rait-Officier beim K. K. geheimen Cammer-Zahlamt und Tonkünstler zu Wien, wo er schon am 23sten April 1799 an einer Lungensucht starb. Ungeachtet dieser kurzen Zeit seines Lebens erwarb er sich durch seine seltenen musikalischen Talente und durch seinen sanften, ausnehmend gefälligen Charakter die Liebe aller Künstler, Dilettanten und die Gnade des Kaiserl. Hofs im höchsten Grade. Seine angenehme Tenorstimme, seine Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, besonders auf dem Pianoforte, und seine Leichtigkeit im Partiturlesen wurden allgemein bewundert und verschafften

ihm Zutritt in die auserlesenſten Zirkel. Daneben war er als Componiſt ſo thätig, daß er in allen Stylen zahlreiche Werke ſchuf, von denen nicht wenige ſich lange in großem Beifalle erhielten, z. B. ein Te Deum, die Ballette „das Veilchen-Feſt" und „Pygmalion", das Melodram „Virginia", „Aufruf eines Oeſterreichers", Lied der Freude bei Ankunft des Erzherzogs Carl zu Wien, mehrere Hefte Claviervariationen ꝛc. Das erſtgenannte Ballet war ein wahres Muſter ſog. parlanter Muſik, und das zweite voll der reizendſten Melodien. Seine Wechſelgeſänge und Canons waren eine Zeitlang ſo an der Tagesordnung in Wien, daß ſie ein Bedürfniß in jeder muſikaliſchen Geſellſchaft ſchienen. Leider ſind aber nur wenige von ſeinen Sachen geſtochen worden. Man muß ihn nicht verwechſeln mit dem Breslauer Muſiklehrer Rafael, der ſich unſers Wiſſens niemals Raphael ſchrieb. m.

Rapp, Johann Dietrich, ein vorzüglicher Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, war Stadtmuſikus in Mietau, wo er erſt gegen 1810 ſtarb, und Curländer von Geburt. Anfänglich wollte er ſich dem Predigerſtande widmen, und ſtudirte um 1767 Theologie zu Leipzig. Damals hielt ſich auch Gerber hier auf und hörte ihn oft auf ſeinem Inſtrumente. Er ſagt: R's Ton war himmliſch ſüß und ſein Vortrag ſowohl des Adagio als des Allegro ungemein. Die Quanze'ſchen Concerte ſpielte er mit größter Fertigkeit und Präciſion". Um dieſer Fertigkeit und ſeiner Liebe zur Muſik willen gab er denn auch die Studien endlich ganz auf, und ſuchte auf dem ſchönen, aber weit unſichreren Wege der Kunſt ſein Glück. Seinen Sohn — Ernſt Wilhelm, der aber Theolog wurde und werden mußte, erzog er nebenbei zu einem guten Violinſpieler. Derſelbe ward geboren im September 1773 zu Bauske unweit Mietau, und ließ ſich in den Jahren 1793 und 1794, wo er zu Leipzig ſtudirte, daſelbſt oft und mit großem Beifalle in Concerten hören.

Rappel, ein altes orientaliſches Inſtrument, beſonders aber in Aegypten zu Hauſe, wo man es noch heutzutage bisweilen findet. Es war wie ein Ballnetz gemacht, unten mit einem Handgriffe. Das oberſte Stück zeigte einen Kranz in eiförmiger Geſtalt, bisweilen mit Ringen verſehen, aber meiſtentheils mit wunderlich geſchnäbelten Spindeln durchſtochen, die, wenn die Rappel geſchüttelt wurde, hin und her ſchießen konnten. In ſolcher Geſtalt ſieht man die Rappeln auf alten Münzen, z. B. denen, welche den Iſis-Dienſt abbilden. In einem Kunſt-Cabinet zu Rom ſoll ſich eine Rappel befinden, welche, aus Kupfer verfertigt, einen ziemlich breiten Bauch mit auswärts umgebogenem Rand hat. Der durchlaufenden Spindeln ſind 3, deren Enden Schlangenköpfen ähnlich ſehen. Oben auf dem Inſtrumente befindet ſich als Zier ein ägyptiſch Monſtrum, deſſen Leib einer Katze gleich, am Kopfe aber wie ein Menſchengeſicht geformt iſt. Die Aegyptier glaubten, daß ſie mit dem Geraſſel dieſes Inſtruments (weiter ſind deſſen Klänge Nichts) den böſen Geiſt Typho vertreiben könnten. Im Kriege bedienten ſie ſich deſſelben auch zur Ermuthigung der Soldaten (wahrſcheinlich wie wir unſerer Trommel durch rhythmiſchen Schlag oder Stoß). Virgil ſagt dies ausdrücklich in ſeiner Beſchreibung der ägypt. Königin Cleopatra. Beſonders beliebt war die raſſelnde Rappel bei den ägyptiſchen Prieſtern, wenn ſie an ihren Feſttagen traurig ausſehen wollten, und bei ihrem Iſisdienſt. Eine außerordentliche äußere Schallkraft muß das Geraſſel des Inſtruments gehabt haben, da Auſonius ſich gewaltig über ſeinen Tumult beklagt. a.

Raquette, wird zu den großen Organiſten des 17ten Jahrhunderts gezählt. Um 1620 war er Organiſt an der Kirche zu Notre-Dame zu Paris. In Frankreich verehrte man ihn als den größten Meiſter auf ſeinem heroi-

schen Instrumente, und in Paris namentlich galt er als ein gefeierter Künstler. Um so mehr aber ist zu bewundern, daß die Geschichte nichts weiter aus seinem Leben aufbehalten hat.

Rasca oder Rascius (wie er sich mit lateinischer Endung nannte), Christian Friedrich, Musikgelehrter des vorigen Jahrhunderts, am 15ten Mai 1704 zu Craßolzheim bei Schwarzenberg geboren, wo sein Vater, der sich aber Raschka schrieb, Pfarrer war. Dieser unterrichtete ihn in der lateinischen, und ein Vicar desselben in der griechischen Sprache. Später kam er auf die Schule zu Uffenheim, wo er bei dem Cantor Johann Schmid Musik lernte und mit so gutem Erfolge zwar, daß er bald eine Stelle unter den Alumnen der Schule zu Markbreit erhielt. 1720 ging er nach Nürnberg und tüchtiger Sänger mit einer herrlichen Stimme und überhaupt musikalisch durchbildet, ward er hier sogleich als ein sog. ganzer Frühmesser bei der Musik angestellt. Nach Vollendung seiner theologischen Studien zu Altdorf kehrte er nach Nürnberg zurück u. beschäftigte sich mit Information u. Correcturlesen für den Buchhändler Monath, woneben er dann auch für Rothscholzen einen großen Theil seiner lateinischen Correspondenz zu führen hatte. Durch Connexionen erhielt er dann eine Hauslehrerstelle in Venedig. Hier suchte er sich besonders in der italienischen Sprache noch zu vervollkommnen. Er lernte sie auch bald fertig sprechen, und nun benutzte er für seine musikalischen Studien die dortigen so reichen Bibliotheken mit allem Fleiße, so daß der Unterricht in der Composition, welchen er noch bei einigen großen Meistern nahm, die besten Früchte tragen mußte. Sechs Jahre blieb er in Venedig; dann kehrte er 1739 abermals nach Nürnberg zurück, und erhielt endlich die Stelle eines Cantors und Directors des academischen Musikchors, wie zweiten Schulcollegen zu Altdorf, in welcher er in den 60er Jahren starb. Allgemein galt er für einen der kenntnißreichsten Musiker, dessen Urtheil die schwierigsten Fragen in der Kunst unterlegt wurden. Componirt hat er Wenig, und dies Wenige ist nicht einmal gedruckt, aber er erwarb sich große Verdienste durch seinen Unterricht, namentlich im Gesange und in der Theorie, die einen strengen und eifrigen Anhänger und Bearbeiter an ihm hatte. 16.

Raselius (deutsch eigentlich: Rasel), Andreas, geboren zu Amberg, war Magister der Philosophie und zuletzt Hofcapellmeister des Churfürsten von der Pfalz. Vorher bekleidete er seit 1583 ein Lehramt an dem Churfürstl. Pfälzischen Pädagogium zu Heidelberg; dann kam er nach Regensburg, wo er am Gymnasio poetico am 19ten Mai 1584 als Cantor und College angestellt wurde und sich 1590 der Formulae Concordiae unterschrieb. Seine ungemeinen wissenschaftlichen Kenntnisse und sein außerordentlicher Ruf als Musiker, wie auch sein vortrefflicher Charakter, der ihn zum Liebling der Katholiken und Protestanten machte, hatten die Folge, daß der Churfürst Friedrich IV. von der Pfalz ihn wieder ins Vaterland zurückberief und zu seinem Hofcapellmeister ernannte. So kam er 1600 wieder nach Heidelberg zurück, wo er nun auch bis zu seinem Tode blieb, stets mit musikalischen Compositionen und Schriftstellerei in seinem Fache beschäftigt. Seine gedruckten Werke bestehen, so weit sie noch bekannt sind, in: Hexachordum sive Quaestiones musicae practicae (Nürnberg 1589); eine Sammlung von 5- bis 9stimmigen geistlichen Liedern aus dem Jahre 1595; eine andere Sammlung 5stimmiger Psalmen und Lieder unter dem Titel „Regensburger Kirchen-Contrapunkt" aus dem Jahre 1599; und „Teutsche Sprüch aus Sonntäglichen Evangelien durch's ganze Jahr mit 5 Stimmen ꝛc." (Nürnberg 1594). Im Manuscript aber besaß der Organist Bal. Barthol. Hausmann zu Schafstädt

um 1720 noch viele andere und meist theoretische Werke von ihm, Gerber führt sie in seinem alten Tonkünstlerlexicon einzeln auf. Eine Anleitung zum Generalbaß fehlt nicht darunter. o.

Rasetti, Amadeo, Claviermeister und rüstiger Componist in Paris zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, von dessen näheren Lebensumständen aber bis jetzt nichts bekannt geworden ist. Seinem Namen nach ist er Italiener von Geburt, und seine bedeutendsten Compositionen bestehen in: 6 Sonaten für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine; Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncello; 6 Sonatinen für das Pianoforte, im Styl von Eckardt, Haydn, Clementi, Cramer, Steibelt und Mozart; Sammlung von Romanzen mit Begleitung des Pianoforte; 3 Pot-Pourri's für das Clavier oder Pianoforte; 3 Sonaten für das Pianoforte (Nro. 1. ohne Begleitung, Nro. 2. mit Violine und Violoncello, Nro. 3. mit 2 Violinen, Bratsche und Violoncello); 3 Sonaten für das Pianoforte mit Flöte oder Violine und Fagott, oder Violoncello; Arabisches Conzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters nach Belieben. v. Wzrd.

Rastral, von dem lat. rastrum (Harke, Rechen), das bekannte aus Messingblech zu fünf kleinen Federn oder Spitzen zusammengebogene Instrument, womit man die Linienſysteme zur Notenschrift aufs Papier zieht. Jene 5 Spitzen, welche natürlich unten einen feinen Spalt haben, damit sie die Tinte von sich geben, welche sich in den oberen Räumen sammelt, müssen in gleicher Entfernung von einander stehen, um die Linienintervalle in gehörig gleicher Ordnung und Größe zu erhalten. Man hat auch Maschinen, in welchen 4 bis 8 und noch mehr Rastrale in entsprechender Ordnung an einander gereiht sind, und womit dann ganze Bogen auf einmal liniirt werden können. Solche Maschinen, welche keinen anderen Vortheil als den der Zeitersparniß haben, heißen Linirmaschinen. Sie sind je nach dem Bedürfniß für Claviernoten, wo bekanntlich immer 2 und 2 Systeme näher bei einander stehen müssen, für einstimmige Orchesterinstrumente, Gesangsnoten mit den verschiedenen Begleitungen, Partituren ꝛc. eingerichtet. In welcher Form nun aber auch das Rastral erscheint, einzeln oder in maschinenmäßiger Verbindung, immer will es sehr accurat gefertigt seyn, damit die einzelnen Enden ansprechen, und nicht die eine oder andere Linie ausbleibt, stärker oder feiner als die übrigen ꝛc. wird. Die besten Rastrale werden in Dresden verfertigt; dann ist auch in Berlin eine Fabrik, welche gute Rastrale liefert. —g.

Rastrelli, Vincenz, geboren zu Fano 1760, machte in seiner Jugend so rasche Fortschritte in der Musik und besonders im Gesange, daß er bald selbst als Lehrer auftreten konnte, und in seinem 18ten Jahre schon den meisten Gesangsunterricht in seiner Vaterstadt gab. Kurz darauf begab er sich nach Bologna, um unter Pater Mattei den Contrapunkt zu studiren, und wurde 1786 Mitglied der philharmonischen Gesellschaft daselbst, nach rühmlichst überstandener Prüfung auch unter die Magistros compositores aufgenommen. Nach Fano zurückgekehrt, erhielt er die Stelle eines Domcapellmeisters daselbst. Als solchen lernte ihn der Graf Maxolini, damals churfürstlich sächsischer Cabinetsminister, kennen, und von seinem Talente überzeugt, engagirte ihn derselbe als Musik- und Gesanglehrer für das gräfliche Haus. Durch Fleiß, gutes Betragen und Talent wußte R. sich die Gunst seines Herrn in solchem Maaße zu erwerben und zu erhalten, daß er demselben mit nach Dresden folgen mußte, und nun auch hier von ihm fortwährend

auf jede Weise protegirt ward. Natürlich hatte R. bei seinen früheren contrapunktischen Studien schon Manches componirt; mit keinem Werke aber sonderlichen Succeß gemacht. Alle seine Compositionen bis dahin waren nur als Versuche anzusehen, und als solche auch nur angesehen worden. Jetzt veranlaßte ihn der Graf, eine Messe zu setzen, und sie dem Churfürsten vorzulegen. Mittelst des Grafen Empfehlung ward letzterer Zweck leicht erreicht. Die Messe gefiel aber auch, und R. erhielt das Versprechen einer Anstellung bei der nächsten passenden Vacanz. Diese erfolgte bald, und R. erhielt so die Stelle eines Kirchencompositeurs, welche er bis 1802 bekleidete, wo ihn eine glänzende Einladung nach Rußland von Dresden abrief. Vier Jahre lebte er in Moskau; dann kehrte er nach Italien zurück, ward von hier aber auch bald wieder durch eine zweite Berufung nach Dresden geführt. 1814 wollte er eine neue Reise in sein Vaterland machen. Die damalige provisorische russische Regierung in Dresden verweigerte ihm aber hiezu den nöthigen Urlaub, und so nahm er, aus Rücksicht auf seine zerrütteten Gesundheitsumstände, die einen Aufenthalt im Süden nothwendig machten, seinen gänzlichen Abschied. Auf eine spätere neue Anstellung in Dresden glaubte er um so mehr mit Zuversicht rechnen zu dürfen, als sein fortwährender Gönner, Graf Maxolini, ihm geradezu das schriftliche Versprechen gab, hiefür, sobald als der Hof wieder zurückgekehrt sey, zu sorgen. Indessen ward seine Stelle mit Franz Schubert besetzt, und als der neue König alle von der russischen Regierung vorgenommenen Anstellungen anerkannte, ihm jede Aussicht zu einer abermaligen Berufung nach Dresden benommen. Vertrauend auf seinen großen Ruf als Gesangslehrer kehrte er daher aufs Geradewohl nach Dresden zurück, und es glückte ihm, am Hofe als Gesangslehrer angestellt zu werden, und namentlich Sr. Majestät dem jetzt regierenden Könige von Sachsen und dessen verstorbener Gemahlin Caroline, so wie noch anderen Prinzessinnen des königl. Hauses Unterricht ertheilen zu dürfen, was ihm natürlich auch den Zutritt in alle ersten Häuser der Stadt verschaffte. 1824 endlich erhielt er zum dritten Male die Stelle eines Kirchencomponisten. 1831 ward er Alters halber pensionirt, und das von ihm bekleidete Amt ging ein. R. lebt aber noch zu Dresden. Es läßt sich denken, daß er in seiner Eigenschaft als bestallter Kirchencomponist manches Werk seines Bereichs in's Leben rief; er schrieb viele Messen, von welchen sich 10 in dem königl. Kirchenarchive zu Dresden befinden; 3 Vespern, worunter auch eine 8stimmige; das Oratorium „Tobia," mehrere Canzonetten, Arien u. s. w.; Alles aber ging schon während seiner Dienstzeit spurlos vorüber, u. verdient weiter keiner besonderen Erwähnung. In keinem seiner Werke hat er ein wahrhaft großes Talent offenbart, so daß wir uns wohl einer speciellen Schätzung dieses enthalten dürfen. Seine äußere glänzende Carriere verdankt R. lediglich der großen und wirksamen Protektion jenes Grafen Maxolini, und seinem in der That auch achtungswürdigen seltenen Geschick im Gesangsunterrichte. Dieses ist es denn auch, was von Dresden aus in öffentlichen Blättern zu wiederholten Malen an ihm gerühmt wurde.

Rastrelli, Joseph, Sohn des vorhergehenden, geboren zu Dresden am 13ten April 1799, als Künstler dem Vater weit überlegen, zeigte schon als kleiner Knabe viel Talent zur Musik, und trug in seinem 6ten Jahre bereits im Saale der adeligen Gesellschaft zu Moskau ein Violinconcert öffentlich vor. In seinem 10ten Jahre spielte er zu Dresden öffentlich, und nach den großen Fortschritten, welche er unter Leitung seines Lehrers, des Cammermusikus Poland machte, berechtigte er als Virtuos zu großen Hoffnungen. Doch hat seine Muse später vorherrschend eine andere Richtung

genommen. Bei dem Organisten Fiedler erhielt er Unterricht im Generalbaß. 1814 ging er mit seinen Eltern nach Italien; er aber nicht nach Fano, sondern nach Bologna, um hier von Pater Mattei mit den Künsten des Contrapunkts vertraut gemacht zu werden. Und diesem Unterrichte ist es vielleicht zuzuschreiben, daß die Virtuosität, welche er immer mehr auf seinem Instrumente entwickelte, zwar stets eine schätzenswerthe blieb, und von ihm auch niemals ganz bei Seite gesetzt ward, seine Studien und sein Talent sich jedoch vorzugsweise der Composition zuwandten. Er schrieb in Italien noch die Oper „La distruzione di Gerusalemme." Als er 1817 nach Dresden zurückkehrte, überreichte er sie dem Könige. Es ist eine Jugendarbeit, und konnte daher wohl nicht sonderlichen Erfolg haben. Glücklicher war er mit seinem Violinspiele, wovon er Beweise am Hofe ablegen durfte. Man munterte ihn auf zu fernerem Fleiße, und nach 3 Jahren erhielt er eine Stelle als Violinist in der Königl. Capelle. Während der Zeit hatte er eine zweite Oper, „la Schiava Circassa," fertig gebracht. Sie ward aufgeführt, und erhielt so viel Beifall, als Erstlingsversuche nur ansprechen können. Den nächsten Text, den er zur Hand nahm, war eine komische Oper: „le Donne curiose." 1821 hatte er sie vollendet, und wie er immer weiter vorwärts, nach Besserem und Höherem strebte, so nahm auch die Theilnahme, welche dieses Werk beim Publicum erregte, zu. Die Oper „Velleda," welche wegen einer unbegränzten Gedehntheit des Buchs durchaus kein Glück machte, hatte durch ihren musikalischen Theil für ihn doch den Erfolg, daß der König ihn zu weiterer Ausbildung seines Talents noch einmal auf Königl. Kosten nach Italien reisen ließ. Er benützte diese Gelegenheit besonders, sich mit neueren Erzeugnissen der italienischen Musik näher und in weiterer Ausdehnung vertraut zu machen. Für die Scala in Mailand schrieb er auf der Reise die Oper „Amina." Sie fand Beifall, hat sich jedoch auch keinen weiteren Eingang zu verschaffen gewußt. Nach seiner Rückkehr nach Dresden legte er seine frühere Stelle als Violinist nieder, u. beschäftigte sich ausschließlich mit Composition und Gesangsunterricht, in ersterer Hinsicht diesmal auch für die Kirche. Er componirte 3 Messen (eine 8stimmige und zwei 4stimmige), 3 Vespern, Miserere, Salve regina u. s. w. Für zwei 8stimmige Psalmen, welche er für die Sixtinische Capelle setzte, übersandte ihm 1828 der Pabst den Ritterorden vom goldenen Sporn. Sein Ruf als Gesangslehrer stieg von Tag zu Tag, und auch von seiner Gewandtheit im Partiturlesen gab er oftmals Beweise. In Folge dessen ward er 1829 zum Correpetitor beim Königl. Hoftheater ernannt; 1830 aber schon zum Musikdirector bei der Königl. Capelle, als welcher er denn auch noch jetzt zu Dresden wirkt, u. nachdem er 1836 einen vortheilhaften Ruf nach Moskau ausschlug, für die Zeit seines Lebens bestellt ist. Im Jahre 1832 brachte er seine erste deutsche Oper „Salvator Rosa," und 1835 die zweite „Bertha von Bretagne" zur Aufführung. Diese sind es denn auch besonders, wenn nicht die einzigen dramatischen Werke von R., welche eine nähere Beleuchtung und Beachtung verdienen, denn auf den Standpunkt der eigentlichen Kunst gestellt, wird unter seinen früheren italienischen Opern schwerlich eine ins Auge fallen. Uebrigens lauten auch die Urtheile über jene beiden deutschen Werke ganz verschieden, und wenn wir nicht zu denen gehören möchten, welche ihnen allen höheren musikalischen und poetischen Werth absprechen, so können wir doch auch nicht den Raisonnements geradezu beipflichten, die mit so begeisterter Lobspendung in einigen öffentlichen Blättern von Dresden aus darüber geführt wurden. Und schon die Thatsache, daß beide, außer einer Aufführung des „Salvator Rosa" auf der Königsstädter Bühne zu Berlin 1833, sich

auf keinem auswärtigen Repertoire Eingang verschafften, spricht wenigstens eines Theils dagegen. Zu „Salvator Rosa" lieferte Burmeister-Lyser das Gedicht. In Dresden erhielt die Oper großen Beifall, in Berlin wenig oder gar keinen. Bei Licht betrachtet ist es nichts Anderes als ein heiteres, ganz artiges Singspiel. Die Musik ist melodisch, effectuirend, ein Gemisch von deutscher und italienischer Form, zu welcher der neuere italienische Geschmack aber wohl die meisten Ingredienzien lieferte; Neues bringt sie wenig, doch sagt sie dem Stoffe zu. Auch die Idee, den römischen Corso auf der Bühne anschaulich zu machen, ist glücklich, und der komische Charakter des alten Stutzers belustigt. Nun dehnt sich aber die ganze wenige Handlung durch 2 Acte aus, und da müssen Concertandi vorkommen, die auf der Bühne immer langweilen. Der Text der „Bertha von Bretagne" ist von Mad. Caroline Leonhardt-Lyser (Gattin des Burmeister-Lyser). Wie ein Ei dem andern, möchte man sagen, gleicht er der „Elisene" und dem „Wald von Herrmannstadt." Die Situationen sind nicht unmusikalisch, aber abgenutzt; die Verse im Ganzen lyrisch, auch nicht uneben, aber viel zu matt. Und wie manches schlechte Buch auch der besten Opernmusik in ihrer äußeren Erscheinung den Tod gebracht hat, ist nur zu bekannt. Mit R's „Bertha von Bretagne" ist es wahrhaftig nicht anders. Seine Musik ist hier in der That oft originell, kräftig, klar und voller herrlicher Motive. Ohne hinter dem Zeitgeschmacke zurückzubleiben, hat er diesem doch nicht geradezu auch das Wort geredet. Und so läßt sich recht wohl ein summarisches Urtheil über ihn in Folgendem zusammenfassen. Wenn auch durch und durch dem italienischen Geschmacke ergeben und mit seiner Milch gesäugt, so hat er doch auch die besten deutschen Meister studirt, und die gewonnenen Resultate in seinen Werken benutzt. Als Operncomponist kann er noch nicht von großem Glücke sagen, aber es geht ihm wie so vielen jungen talentvollen deutschen Tonsetzern, die an dem Mangel guter Texte laboriren. Man gebe R. ein gediegenes Buch und er wird Treffliches leisten. Sein Talent und was er bereits leistete, berechtigt zu dieser zuversichtlichen Hoffnung. Er schreibt günstig für den Gesang, hat gute Melodien, kennt die Theatereffecte und instrumentirt gut. In seinen Kirchencompositionen entfaltet er die trefflichsten, gründlichsten contrapunktischen Kenntnisse. Gedruckt sind von seinen Werken nur einige recht melodische Gesänge und der Clavierauszug der Oper „Salvator Rosa." Zu dem Trauerspiele „Macbeth" schrieb er 1836 die Musik, und neuerdings das Ballet „der Raub Zetulbens." Einlagen zu Singspielen und Localpossen, Entr'acts, deutsche, französische und italienische Lieder ꝛc. hat er früher schon viele verfertigt, und darin immer ein vorzügliches melodisches Talent und Leichtigkeit im Satze offenbart; ins größere Publikum scheint aber auch von diesen Werken noch Nichts gekommen zu seyn. Auch seine Umsicht und Gewandtheit als Dirigent werden von Dresden aus gerühmt, wie er sich nicht minder durch Fleiß und humanes Betragen sehr vortheilhaft auszeichnet. **Dr. Sch.**

Ratdolt, heißt Rathold (s. d.).

Rathe, Clarinettvirtuos des vorigen Jahrhunderts, lebte von 1780 an in Paris, war jedoch ein Deutscher von Geburt. Nie hat man Näheres und Weiteres über seine Lebensverhältnisse erfahren. In Paris ward er damals allgemein bewundert. Seine Fertigkeit nannte man außerordentlich, und seinen Vortrag unübertrefflich. Besonders in den tieferen Tönen entwickelte er eine seltene Kraft, was viel Herrschaft über das Instrument beweist. Auch componirte er für die Clarinette Concerte und Anderes, doch

nur für seinen eigenen Gebrauch. Gedruckt ist, unseres Wissens wenigstens, Nichts davon.

Rathgeber, Valentin, einer der fleißigsten und beliebtesten Kirchencomponisten aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. Seine höchste Blüthezeit fällt ohngefähr in die Jahre von 1720 bis 1736. Er war Pater des Benediktiner-Ordens bei St. Peter und Dionysius zu Banthen und aus Ober-Elsbach gebürtig. Gegen 30 Werke sind von ihm gedruckt worden. Gerber führt 26 davon in seinem alten und neuen Tonkünstlerlexicon namhaft auf. Die zahlreichsten darunter sind mehrstimmige Messen, Offertorien, Litaneien und Vespern mit und ohne Instrumentalbegleitung; dann Hymnen, Psalmen, Requiem, Miserere. Auch für das Clavier schrieb er Einiges; doch ist nur ein Heft Arien davon gedruckt. Seine sämmtlichen Werke erschienen zu Augsburg.

Rathold (nicht Ratdolt), Erhard, einer der ältesten und unter diesen der berühmteste Buch- u. Notendrucker, aus Augsburg gebürtig, legte 1476 zu Venedig eine Druckerei an, wobei Bernhard Pictor aus Augsburg sein Gehülfe und Pet. Löslin zugleich sein Corrector war. 1490 etablirte er eine zweite Druckerei in Augsburg, wozu ihn der Bischof in Augsburg bewogen hatte. Viele für jene Zeit vortreffliche Werke gingen aus seinen Officinen hervor; und seine Pressen waren die thätigsten unter allen. 1509 aber hörten beide Geschäfte, das in Venedig und das in Augsburg, auf. Wahrscheinlich ist er in der Zeit gestorben; doch hat sich bis jetzt nichts Gewisses darüber ermitteln lassen. N.

Räthsel-Kanon. Verglichen den Artikel Kanon. Recht ergiebig in neuerer Zeit war für solche Dinge Musikdirector Braun in Stockholm. Man wird von uns nicht verlangen, zur Erklärung der Sache hier einen Räthselkanon mit seinen weitschweifigen Auflösungen herzusetzen; verweisen wir zu solchem Zwecke lieber auf die Bücher, wo dergleichen zu finden sind, und unter den neueren zwar, weil ältere Werke nicht so sehr in Aller Händen sind, auf die Zeitschrift „Cäcilia," die sich in dergleichen musikalischen Spielereien sehr gefallen hat. Einer ihrer kitzlichsten Räthselkanons steht Bd. 1. pag. 132 und 280; die mancherlei Auflösungen davon Bd. 3. pag. 293 ff. Dann enthält Bd. 16 pag. 144 vier Räthselkanons von Musikdirector Braun, und die Auflösungen von Weber stehen Bd. 17 pag. 1 ff. Noch 3 andere Räthselkanons von Braun stehen Bd. 17 pag. 12. Diese mögen genügen als Beispiele für die Theorie.

Ratio (lat.), in musikalischer Beziehung nur in der Bedeutung von Verhältniß gebraucht. Ratio dupla, R. multiplex, R. superpartiens u. s. w. Ueber alles Dies vergl. man den Art. Verhältniß (der Intervalle).

Rationalismus, kommt her von dem lat. ratio — Vernunft, Grund, Ursache, Vernunftschluß, Ergebniß der Vernunftthätigkeit, und ist daher mit einem Worte das Vernunftthum, die Denkungsweise, nach welcher man in allen Urtheilen und Handlungen nur den Vorschriften der Vernunft folgt. Der R. steht demnach allem Positiven und Empirischen entgegen, nimmt Nichts, selbst wenn es ein noch so hohes Alterthum für sich hätte, schon deshalb als wahr und richtig an, sondern dringt auf die tiefste Erforschung des Wesens der Dinge und folgt nur solchen Gründen, die sich daraus ergeben und sich auf die Vernunft stützen. Indem der Mensch erst durch die Vernunft Mensch, sittlich-vernünftiges, geistig die Schöpfung beherrschendes und mit Freiheit des Willens handelndes Wesen wird, die Ver-

nunft also das Höchste im Menschen ist, können auch die Grundsätze des R. keiner Mißbilligung unterliegen. In allen Zweigen seines Wissens und Könnens muß der Mensch ihnen huldigen. Auf kein besonderes Gebiet ist der R. ausschließlich und vorzugsweise beschränkt, wenn gleich man bei dem Worte gewöhnlich zunächst an die Theologie zu denken pflegt, weil hier sich der Rationalismus zuerst als eine mächtige und besondere Denk- und Handlungsweise zeigte. Der Rationalismus gilt auch in der Kunst und hier besonders in der Musik, wo mehr als in jeder anderen schönen Kunst die Mathematik ihre besondere Ansprüche hat. In diesem, dem mathematischen Sinne wird denn auch das Wort Rationalismus mit seinem Adjectivum rational oder rationell zunächst in der Musik gebraucht, u. so hat der R. so lange in der Musik gegolten und bestanden, als eine canonische Behandlung der Töne und Intervalle (die daher auch Rationalrechnung genannt wird) statt hatte, systematisch genommen selbst schon von Pythagoras an, nur hat man sich in neuerer Zeit nie die Mühe nehmen wollen, seine Grundsätze auch auf die moderne oder jetzt geltende europäisch-abendländische Musik in ihrem gehörigen Umfange und der nöthigen Ausdehnung anzuwenden. Die Akustik, in welcher so Großes geschehen ist, und die seit Chladni besonders durch die Forschungen der Gebrüder Weber einen Riesenschritt in ihrer Entwickelung gethan hat, mußte um ihrer Natur und Wesenheit willen, hier auf halbem Wege stehen bleiben; und was Euler, Drieberg, Kirnberger u. A. leisteten, kann durchaus nicht als etwas Vollkommenes in dieser Beziehung anerkannt werden. Erst Kriegsrath Kretzschmer in Anclam eröffnete durch seine 1833 erschienenen „Ideen zu einer Theorie der Musik" die Richtung, in welcher der Rationalismus sich in der ganzen Weite seines diesseitigen Begriffs über die ausübende Musik zu verbreiten im Stande seyn wird. In dem höheren Sinne von Wissenschaftlichkeit, wo das Rationale dem Empirischen entgegensteht und blos die Erkenntniß bezeichnet, welche aus Vernunft durch Nachdenken geschöpft wird, und wo in der Musik nicht blos das Verhältniß der Töne zu einander, sondern auch ihre Wesenheit und Beschaffenheit an sich, also nicht blos ihre extensive (mathematische), sondern auch ihre intensive (psychische) Natur einer solchen Erkenntniß unterworfen wird, hat der R. erst in neuerer Zeit sich einen Weg in die musikalische Kunst zu bahnen gesucht, und mit Recht, als das Denken, Fühlen und Begehren zwar 3 verschiedene, aber alle nur die Vermögen eines einigen Geistes sind, zwischen welchen niemals Spaltung, sondern immer nur die strengste Harmonie und Uebereinstimmung der Thätigkeit, wenigstens in wechselseitiger Wirkung statt haben kann. Dr. C. L. H. Wöltje in Celle schrieb 1831: „Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems." Er stellte sich darin die Lösung der Frage zur Aufgabe, worin der Grund liegt, daß unser jetziges Tonsystem entstanden und sich geschehenermaßen ausgebildet, oder daß die moderne diatonische Leiter mit ihren Transpositionen über die, nach und nach völlig außer Gebrauch getretenen Leitern der alten Tonarten (die jonische etwa ausgenommen) so entschieden den Sieg davon getragen hat? und geht dabei von der Idee aus, daß dem modernen Tonsysteme nur die Stimmung nach völlig gleichschwebender Temperatur zum Grunde liegt, dieserhalb aber auch sein eigentliches Lebensprincip nicht der Canonik, sondern der Aesthetik angehört. Ziemlich gleichzeitig mit diesem Buche erschien eine Abhandlung von G. Nauenburg in der „Cäcilia": „Der Rationalismus in seiner Anwendung auf Kunst und Kunstphilosophie." Beide Schriften können nur erst für Versuche in ihrer Angelegenheit gelten, und werden von den Ver-

fassern auch nur als solche ausgegeben; allein die Wichtigkeit der Sache stellt sich durch sie doch schon eben so deutlich heraus als die Möglichkeit, auf diesem Wege ein vollständiges kunstphilosophisches System aufzustellen, in welchem die sämmtlichen musikalischen Dogmen auf lauter rationalistischen Grundsätzen beruhen und durch logische Processe analysirt werden. Wir zweifeln, daß die musikalische Theorie auch nur einen einzigen Lehrsatz enthält, der bei diesen Prozessen nicht probehaltig wäre, und demnach ausgeschieden werden müßte aus dem ganzen Systeme. Ein bloßer orthographischer Luxus und individueller Eigensinn gehören freilich nicht dahin; sie entbehren aber auch alles Dogmatischen des Lehrsatzes an und für sich selbst schon. Dr. Sch.

Ratsche, eine Art Instrument, wodurch bei sog. Bataillen, Schlachtsinfonien u. dergl. Tonmalereien das Kleingewehrfeuer nachgeahmt werden soll. Es ist ein hohler Kasten von mehreren Fuß Länge und entsprechender Höhe; auf demselben liegt eine hölzerne Strebefeder, unter welcher vorn am Kasten ein Kerbrad dergestalt rasch gedreht wird, daß die Feder, indem sie auf den Radkerben selbst klappert, zugleich auch auf den Kasten schlägt, so daß eine Art donnerndes Gerassel entsteht, welches allerdings einige Aehnlichkeit mit dem Musketenfeuer entfernter kleiner Truppenabtheilungen hat. Die Idee dazu nahm man wahrscheinlich von den kleinen Ratschen, welche Kindern zum Spiele gegeben werden, und ihren Namen sicher von der Beschaffenheit ihres Geklappers (ratsch, ratsch) haben. Musikalische Instrumente kann man wohl keine Art von Ratsche, diese kleine so wenig als jene große, nennen. ††.

Ratti, Lorenzo (Gerber nennt ihn mit lat. Wortbildung (Laurentius Rattus), Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, aus Perugia gebürtig, Enkel und Schüler von Vincenzo Ugolini, Anfangs Capellmeister am Collegio romano, dann bei dem Collegium germanicum, und endlich zu Loreto, wo er noch in seinen besten Jahren (Gerber sagt 1630) starb. Von seinen gedruckten Werken findet man noch 2 Bücher 5stimmiger Madrigalen, ein Buch 5- bis 8stimmiger Litaneien u. Motetten, 2 Bücher 2- bis 5stimmiger Motetten mit Orgelbegleitung, 2- bis 5stimmiger Motetti della cantica, 1 Buch 1- bis 6stimmiger Motetten, und dann noch Graduali ed offertori per tutto l'anno intitolati „Sacrae modulationes" per 1 ed 2 voc. Sie wurden in Venedig und Rom in der Zeit von 1615 bis 1628 gedruckt. Nach Pitoni's Behauptung befinden sich viele Compositionen von R. bei den Padri dell' Oratorio di S. Filippo zu Perugia. — Ein Bartolomeo Ratti, vielleicht ein Bruder oder doch Verwandter von obigem, war zu ziemlich gleicher Zeit Capellmeister zu Padua an der Kirche de Santo. Auf der Bibliothek zu München liegen noch 5stimmige Psalme von demselben, welche 1605 zu Venedig gedruckt worden sind.

Rau, Ludwig, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts einer der ersten deutschen Tenoristen, glänzte schon um 1789 zu Weimar. 1791 erhielt er einen Ruf nach Hamburg, wo er alle ersten Rollen zu singen hatte, und eine lange Reihe von Jahren der Liebling des Publikums blieb. Er besaß viele vortreffliche musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten; componirte auch manche herrliche Lieder und Gesänge, von welchen 1794 unter anderen eine Sammlung gedruckt wurde. Seine ersten u. letzten Lebensschicksale sind in ein Dunkel gehüllt, das wir bei aller angewandten Mühe und den eifrigsten Erkundigungen nicht zu lichten vermochten. st.

Rauch, Andreas, Organist und geschätzter Kirchencomponist zu Oe-

denburg in Niederungarn in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Er war aus Pottendorf in Oestreich gebürtig, und zuerst Organist der 3 evangelischen Landstände des Erzherzogthums Oestreich unter der Ens zu Hernals bei Wien, worauf er um 1630 die Organistenstelle an der Hauptkirche in Oedenburg erhielt und auch daselbst ums Jahr 1650 starb. Von seinen Compositionen sind noch folgende bekannt: Thymiaterium Musicale, das ist: Musikalisches Rauchfäßlein oder Gebetlein für 4, 5, 6, 7 u. 8 Stimmen sammt dem Basso continuo (Nürnberg 1625 in 4); Concentus votivus (Wien bei Gregorius Gelbhaar 1634. Enthält eine Glückwünschungsmusik auf den Einzug des römisch-deutschen Kaisers Ferdinand II. in Oedenburg); Motetten, deutsche Concerte und eine Messe für 3 und 4 Singstimmen mit Violinen; Cursus Triumphalis Musicus (1648); W. C. Printz rühmt in seiner Historia Musica, Seite 144, den prächtigen und pompösen Styl dieses letztern Werks. v. Wzrd.

Rauch, Jacob, Hof-Lauten- und Geigenmacher zu Mannheim, blühete besonders in den Jahren von 1730 bis ohngefähr 1740. In dieser Zeit lieferte er eine ungemeine Anzahl von Instrumenten, welche selbst den Cremoneser und Steiner'schen Violinen nicht nachgesetzt wurden. Sie hatten einen vollen, sehr gleichmäßigen, runden und außerordentlich klingenden Ton, und es werden daher auch noch jetzt die Exemplare, welche man von ihm findet, sehr geschätzt und gut bezahlt.

Rauch, Johann Georg, aus Sulza in Oberelsaß gebürtig, war in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Domorganist zu Straßburg und einer der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, der auch Manches für die Kirche und Orgel componirte. Jetzt ist davon freilich nur noch wenig oder gar Nichts bekannt, außer die Novae Sirenes sacrae Harmoniae tam instrumentis, quam vocibus tantum concertantes a 2, 3, 4, 5, 6, 7, et 8, recens in lucem editae, welche 1687 zu Augsburg gedruckt wurden.

Rault, J. Felix, unter den französischen Flötenvirtuosen des vorigen Jahrhunderts einer der vorzüglichsten, ward geboren zu Bordeaux 1736. Sein Vater, Charles Rault, war Musiker und besonders geschickter Fagottbläser, als welcher er später auch mit dem Titel eines Königl. Cammermusikus im Orchester der Oper zu Bordeaux angestellt ward. Von ihm erhielt unser Felix den ersten Unterricht, und sollte anfänglich auch Fagottist werden; allein die Flöte zog ihn mehr an, und er machte sie daher auch zu seinem Hauptinstrumente. Ob der Vater nun aber oder ein anderer Meister sein Lehrer darauf war, läßt sich nicht mehr bestimmen. Gewiß ist, daß er es frühzeitig zu einer ungemeinen Fertigkeit darauf brachte. Schon in seinem 17ten Jahre erhielt er eine Stelle als erster Flötist im Orchester der Oper, und 1768 ward er mit dem Titel eines Cammermusikus in die Königl. Capelle zu Paris berufen. Seit Blavet wollte man nie einen so vorzüglichen Flötisten in Paris gehört haben. Seine Fertigkeit ward von seinen Zeitgenossen als etwas Unerhörtes und Unglaubliches gepriesen. Dabei besaß er überhaupt einen sehr schönen Ton und viel Geschmack im Vortrage. Als Wunderlich nach Paris kam, nahm er noch Unterricht bei Rault, dessen Name damals berühmt war durch halb Europa. Von 1790 an trat er Alters halber immer mehr von dem öffentlichen Schauplatze als Virtuos zurück; componirte hingegen fleißiger für sein Instrument, besonders viele Duo's und Concerte, die bei Pleyel und Imbault, einige aber auch bei Andre in Offenbach, gedruckt wurden. Auch aus dem Orchester der großen Oper zu Paris, dessen Mitglied er von 1769 an gewesen war, trat er nun-

mehr zurück, und ließ sich im Orchester des Theatre de la Cité variétés engagiren. Jetzt machten seine Trio's für 2 Flöten und Fagott ihrer Originalität wegen viel Aufsehen. Er starb im Jahre 1808 zu Paris, nachdem er schon einige Jahre ganz als Pensionair gelebt hatte.

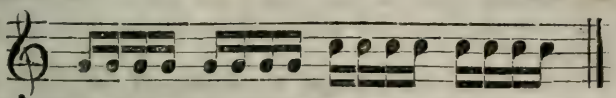
Raupach, Christoph, vor Zeiten Organist an der St. Nikolaikirche zu Stralsund, ein großer Meister, nicht blos im Orgelspiele, sondern auch in der Composition, und musikalischer Schriftsteller, war geboren zu Londern im Schleswig'schen am 5ten Juli 1686. Sein Vater, Georg Raupach, der Organist daselbst war, unterrichtete ihn außer der gewöhnlichen Schulzeit im Gesange, auf dem Claviere, der Orgel und der Violine, und brachte ihn so weit, daß er in seinem 13ten Jahre schon ziemliche Kenntnisse im Generalbasse hatte, und eine Fuge fertig vortragen konnte. Dann ward er zu öffentlichen Productionen verwendet, was seine Fertigkeit und Sicherheit im Vortrage nicht wenig förderte, ihm aber auch eine allgemeine musikalische Bildung verschaffte, indem er dadurch mit den Werken der damals ausgezeichnetsten Meister bekannt wurde. Mit solcher trefflichen allgemeinen Vorbereitung ging er endlich an das Studium der Werke u. Schriften von Prinz, Speer, Falck, Quirsfeld u. A. Den meisten Eindruck auf ihn machten jedoch Lorbeers und Bährs Schriften, und sie waren es auch, welche ihn bewogen, sich ganz der Musik zu widmen. Im Jahre 1700 aber starb sein Vater, und nun war er, erst 14 Jahre alt, ganz ohne Führer. Auf den Rath eines Verwandten ging er 1701 nach Hamburg. Der damalige Organist an der heiligen Geistkirche daselbst, George Bronner, an den er addressirt war, entdeckte bald ein großes musikalisches Talent in ihm, und erbot sich, ihn ferner mit den Regeln des Contrapunkts bekannt zu machen, wie mit Rath und That ihm zu seiner weiteren Ausbildung beizustehen, hielt es auch treulich, so wie R. seine Mühen mit dem rastlosesten Eifer lohnte. Die Concerte und Opern blüheten damals in Hamburg; auf Bronners Empfehlung ward er in die Orchester aufgenommen, und nun entwickelte sich, auf reelle Weise von Außen angeregt, sein Talent auf eine bewunderungswürdige schnelle Weise und in der glücklichsten Richtung. Nach zwei Jahren, welche er mit einem wahren Zeitgeize auf seine Studien verwendet hatte, mußte er Hamburg wieder verlassen, weil die Mittel zum Unterhalte fehlten. Er wandte sich zu einem seiner Brüder in Rostock, und erfuhr hier sogleich die Erledigung des Organistendienstes in Stralsund. Mit dem vortrefflichsten Zeugnisse von Bronner u. Empfehlungsbriefen von dem Mekl enburgischen Capellmeister Fischer versehen, reiste er nach Stralsund, meldete sich, und nach wenigen Tagen ward er zu einer Probe aufgefordert. Sein jugendliches Alter wollte Anfangs einige Anstände erregen, aber alle ihm gemachten Aufgaben löste er mit solcher Meisterschaft, und die Kirchenmusikstücke, welche er von seiner eigenen Composition aufführte, erhielten solch allgemeinen Beifall, daß er dennoch, ungeachtet er erst 17 Lenze zählte, sogleich installirt u. als Organist eingeführt wurde. Sein Ruf als Meister im Orgelspiele verbreitete sich nun von Stralsund aus über ganz Deutschland. Man nannte ihn allgemein nur den berühmten Stralsundischen Organisten. Als Componist war er unablässig thätig. In der Zeit von 1704 bis 1730 hat er eine Menge Oratorien, große Feststücke, Gelegenheits-Cantaten, Sonaten und Concerte für allerlei Instrumente, Sachen für die Orgel und für Clavier, u. s. w. gesetzt, von welchen allen aber Nichts gedruckt ist. Als musikalischer Schriftsteller trat er 1717 auf mit einer Abhandlung: „deutliche Beweis-Gründe, worauf der rechte Gebruch der Musik, beides in den Kirchen als außer derselben beruhet.“ Er betitelte die Schrift „Veritophilo,“ und sie

bildete einen Anhang zum dritten Theile von Niedtens „musikalischer Handleitung.“ Eine Vertheidigung seiner darin aufgestellten Ansichten findet man in Mattheſons „Critica Musica T. I., pag. 167. Er starb um 1750. — Sein Sohn — Herrmann Friedrich, geboren zu Stralsund 1728, that sich auch als guter Clavier- und Orgelspieler hervor, und componirte auch Einiges, wovon zu Paris Clavierſonaten und Violintrio's gedruckt wurden; aber über ſeine weiteren Lebensſchickſale iſt Nichts bekannt. — Wer der Clavierſpieler Kaupach geweſen iſt, der 1759 zum Kaiſerl. Ruſſiſchen Capellmeiſter in Petersburg ernannt wurde, und hier die Opern „Alceste“ und „Sirol“ in Muſik ſetzte, von welchen die erſte ruſſiſch, die zweite italieniſch war, läßt ſich nicht mit Gewißheit ermitteln; wahrſcheinlich aber war es jener Herrmann Friedrich K., der ſich längere Zeit auf Reiſen aufhielt, und auf denſelben bis nach Rußland gekommen ſeyn mag. Q.

Kauppe (nicht Kaupe), Johann Georg, war geboren zu Stettin am 7ten Juli 1762. Seine Anlagen zur Muſik entwickelten ſich frühzeitig. Sein Lieblingsinſtrument war das Violoncell, und er beſtimmte es daher auch zu ſeinem Concertinſtrumente. Das Glück begünſtigte ihn, daß er den großen Duport in Berlin zum Lehrer erhielt, unter deſſen Leitung er bei unermüdetem Fleiße bewundernswerthe Fortſchritte machte. Von Duport entlaſſen, ging er ſogleich auf Reiſen; durchzog zuerſt das ganze nördliche Deutſchland, dann Schweden und Dännemark. Ueberall war man erſtaunt über ſeine eminente Fertigkeit; überall aber ſetzte er ſeine Privatſtudien, ſo bald er ſich nur einige Tage wo aufhielt, ohne Raſt fort. Im Jahre 1782 kam er nach Amſterdam. Sein kräftiges Spiel entzückte auch hier alle Kenner und Freunde der Muſik, und man machte ihm Anerbietungen, in Amſterdam zu bleiben, die er anfänglich, jedoch nur für eine unbeſtimmte Zeit, annahm. 1784 ging er abermals auf Reiſen, die einen gleich günſtigen Erfolg hatten, und ihn nach England und Frankreich führten. 1786 traf er zum zweiten Male in Amſterdam ein, und nun beſchloß er, ſein Leben daſelbſt zu vollenden. Er ward als erſter Violoncelliſt im Orcheſter angeſtellt, und zur beſonderen Auszeichnung zum Mitglied des holländiſchen Inſtituts der Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte ernannt, in welcher Stellung er ſich denn auch ſein ganzes Leben hindurch ſowohl als Menſch wie als Künſtler der größten Achtung des Publikums erfreute. Er war einer der größten Violoncelliſten ſeiner Zeit. Sein Vortrag war edel, brillant und kräftig; ſein Ton außerordentlich ſchön und rein, die innerſten Saiten der Seele des Hörers berührend. Seine Fertigkeit galt allgemein für anſtaunenswerth, beſonders in den höheren Lagen, und im Flageolet. Wollte man ihn mit Berückſichtigung der Zeiten und Umſtände mit einem anderen Künſtler vergleichen, ſo wäre es allenfalls Rode, mit dem er im Weſentlichen Vieles gemein hatte. Wie deſſen Talent hatte auch das ſeinige eine vorherrſchende Richtung zum Großen und Kräftigen genommen. Als Menſch zeichnete er ſich durch ein tief und zart fühlendes Herz und einen überhaupt liebenswürdigen Charakter aus. 1813 ſtarb ſeine Frau. Dieſer Schlag des Schickſals wirkte um deſto heftiger und ſchmerzlicher auf ihn. Von dem Augenblicke an ward und blieb auch er körperlich leidend. Es war ein Stoß geſchehen in das Innerſte ſeines edeln Herzens, und damit ſeine früher ſo eiſenfeſte Geſundheit auf einmal und für immer erſchüttert und vernichtet. Er ſtarb ſchon am 15ten Juni 1814, 2 kleine Kinder, ein Mädchen und einen Knaben hinterlaſſend, die der öffentlichen Wohlthätigkeit anheimfielen, da er bei Erhaltung ſeiner Eltern und Geſchwiſter, ungeachtet eines vortrefflichen Einkommens, kein Vermögen erſparen konnte.

Rauschelbach, Justus Theodor, geboren bei Gotha 1758, studirte den Gesang, das Clavier und die Composition bei Emanuel Bach, sang im Chore zu Hamburg mit, ward dann Schullehrer zu Otterndorff im Lande Hadeln, und 1790 Organist an der Domkirche zu Bremen. Er hat viele Cantaten, Arien, Sinfonien und Sonaten gesetzt, wovon aber nur wenige gedruckt sind, und spielte außer Clavier und Orgel noch ziemlich fertig Violine, Bratsche und Violoncell. Ein wahrlich merkwürdiger Künstlerdünkel hielt seinen Geist gefangen; das Uebel ging so weit, daß er zuletzt völlig wahnsinnig ward, und endlich, in der fixen Idee, er bedürfe keiner leiblichen Nahrung, durchaus nicht mehr essen wollte, und in diesem Zustande 1813 starb. k.

Rauscher, auch Schwärmer genannt, eine Setzmanier, bei welcher ein und derselbe Ton mehrere Male geschwind hinter einander wiederholt wird:



Die Bewegung muß noch weit schneller seyn, als bei dem Trommelbasse. Einige nennen auch die öfter abwechselnde Wiederholung zweier verschiedener Töne in rascher Bewegung einen Rauscher:

In dieser Gestalt kommt die Manier besonders in Stimmen für Streichinstrumente gerne und oft vor. Der Name Rauscher mag daher rühren, weil durch eine solche schnelle Folge ein und desselben Tones eine Art Geräusch in der Musik entsteht. Forkel tadelt im zweiten Bande seiner musikalisch-kritischen Bibliothek den Gebrauch dieser Manier (oder Figur) in Tonstücken für Clavier, — und bei öfterer Wiederholung wenigstens — mit Recht. Sie spielt sich hier schlecht und schwer, und hat wenig oder gar keinen Ausdruck. In komischen Stellen möchte sie sich noch am besten ausnehmen. a.

Rauscher (Vorname?), erster Tenorist am Königl. Theater zu Hannover, ein vortrefflicher dramatischer Sänger, der, nun die Periode Wild, Haitzinger und Bader ziemlich vorüber ist, zu den ausgezeichnetsten, ersten Tenoristen Deutschlands gezählt werden muß. Seine Stimme ist umfangreich, biegsam und kräftig; seine Methode gründlich und ohne Affectation u. leere Manier, und seine Pronunciation deutlich. Er ward 1800 in Oesterreich (den Ort haben wir nicht erfahren können) geboren, und in der Wiener Schule gebildet. Indeß verdankt er wohl weniger dieser seinen jetzigen hohen Stand unter den dramatischen Gesangskünstlern, als seinem eigenen Fleiße und dem, was seine eigene Geistigkeit zu dem begonnenen Anbau that. Die Natur hatte ihn mit einem glücklichen Darstellungstalent ausgestattet: durch unausgesetztes Studium nach den besten Mustern, die er namentlich zu Wien zu sehen und zu hören Gelegenheit hatte, entwickelte und erweiterte er es zu einer eminenten Schöpferkraft. Mit der Schönheit seiner Stimme an sich wußte er die gebildete Fähigkeit derselben zu vereinen, die nöthig ist, eine wahre musikalische Kunstproduction auf der Bühne zu gestalten. Reisen durch Norddeutschland, die überall mit dem günstigsten, glücklichsten Erfolge begleitet waren, verbreiteten seinen Ruf. 1832 unter anderen gastirte er zu

Dresden, 1833 in Berlin. Besonders hier feierte er große Triumphe, was nach der Gewöhnung des Berliner Publikums an die vortrefflichen Leistungen eines Bader Viel sagen will, und für R's großen künstlerischen Werth in seinem Fache feste Bürgschaft giebt. Für die Hannöver'sche Bühne ist er für lange Zeit gewonnen, und das Publikum dort lohnt sein Auftreten auch stets mit ungetheiltem Beifalle. st.

Rauschflöte, auch Rauschpfeiffe u. Rauschwerk, der Name einer veralteten gemischten Orgelstimme, bei welcher beim Anschlag einer Taste statt des eigentlichen entsprechenden Tones die Quinte und Octave desselben zu Gehör kommt. Die Unbestimmtheit des Klanges, welche dadurch entsteht, und dann der Charakter der Stimme an sich, als ein Flötenwerk oder Flötenregister, gaben zu dem Namen Veranlassung. In neueren Orgeln kommt die Stimme, die im Grunde die Quinte und Octave ersetzen oder in einem Registerzuge vereinen sollte, da diese beiden doch niemals einzeln gebraucht werden, gar nicht mehr vor, und auch in älteren Werken wird sie nur sehr selten angetroffen.

Rauzzini, Venanzio, Sänger, Operncomponist und Claviervirtuos des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Rom 1752, kam 1766 in die Dienste des damaligen Churfürsten von Baiern zu München, und lebte daselbst 10 Jahre lang. Man schätzte ihn als einen der vorzüglichsten Meister. Drei neue Opern brachte er daselbst aufs Theater. Man kennt jedoch nur noch 2 davon: „Astarto" und „Eroe chinese". Sie erhielten vielen Beifall, so wie auch seine Leistungen als Sänger und Clavierspieler. Nach dem Tode des Churfürsten ging er nach London, u. auch hier machte er mit seinem Talente viel Glück. Er componirte die Opern „Pyramo e Thisbe", „la Regina di Golconda", „Armida" und „La Vestale". Sie wurden aufgeführt, erhielten Beifall, und die ersten 3 wurden sogar in Partitur gestochen. Als dramatischer Sänger glänzte er jetzt hauptsächlich nur noch durch ein vortreffliches Spiel, wobei ihn ein schönes Aeußere in Figur und Bewegung unterstützte. Für Clavier schrieb er eine Reihe Sonaten, theils mit, theils ohne Begleitung von Violinen, und einige 4händige Stücke. Mehrere wurden zu Offenbach und Paris davon gedruckt. Gegen 1790 scheint er London wieder verlassen zu haben, wohin er sich nun aber wandte, hat man in Deutschland niemals erfahren. Gerber schon bemühte sich vergebens um Nachrichten über seine letzten Lebensschicksale, und alle dessen Nachfolger waren nicht glücklicher in ihren Forschungen. Ein jüngerer Bruder — Matteo R., geboren zu Rom 1754, hielt sich immer an seiner Seite auf; war mit nach München gereist, wo er das Operettchen „la Finte Gemelli" aufs Theater brachte, und ging dann auch mit nach London. Hier aber scheint er sich von ihm getrennt zu haben, indem 1784 zu Dublin eine ernste Oper „Il re pastore" von ihm aufgeführt, von dem älteren Bruder Venanzio jedoch Nichts von daher gemeldet ward. Uebrigens ist dieser Matteo R. für die musikalische Welt ohne sonderliches Interesse. 22.

Raval, Sebastian, ein berühmter spanischer Componist, der um das Jahr 1600 nach Rom kam und zu folgender Anekdote Veranlassung gab. Er war Caplan vom Orden des heiligen Johann Baptist von Jerusalem und Capellmeister des Duca d'Urbino. Als er vom Vicekönige von Sicilien Duca di Maguedo einen Ruf zur Hofcapellmeisterstelle zu Palermo erhielt, blieb er auf der Durchreise einige Zeit in Rom und gab sich dort für den ersten Musiker aus, indem er behauptete, er habe Niemand in ganz Italien gefunden, der sich mit ihm in Ansehung der musikalischen Kenntnisse messen könnte.

Dieser Großsprecherei überdrüssig, schlug ihm Jemand die Gebrüder Nanini und Franc. Suriani vor, als Capellmeister, die seiner nicht ganz unwürdig wären. Sogleich forderte er den ält. Nanini (Giov. M.) u. Suriani heraus, um mit ihnen über willkührlich vorzulegende Themen aus dem Stegreife zu componiren. Beide nahmen die Herausforderung ohne Weiteres an und begannen den Wettstreit. Allein während Raval noch an der ersten Idee arbeitete, boten Nanini und Suriani ihre Arbeiten, eben so schön als gelehrt, ihm dar, und Raval bat sie nun um Verzeihung und ließ ihren großen Talenten vollkommene Gerechtigkeit wiederfahren. Sogar nahm er über die Zeit seines Aufenthalts in Rom noch Unterricht bei ihnen und nannte den einen wie den andern stets nur Signor Maestro. Von seinen Werken ist keins mehr bekannt, wie denn auch Nichts aus seiner ersten und letzten Lebensgeschichte.

Ravanastron, ein indisches Bogeninstrument, oder Art Violine, die aber nur von den Pandarons, das sind herumwandernde Einsiedler, gebraucht und gespielt wird. Unter dem indischen Volke selbst ist sie weiter nicht gebräuchlich. Den Pandarons gehört sie aber eben so eigenthümlich an als in manchen Gegenden Deutschlands den Hirten das Horn und in der Schweiz, besonders früher, die Schallmei.

Ravanni, Cajetano, ein vorzüglicher Contraltist des vorigen Jahrhunderts (Castrat), war zu Brescia am 7ten August 1744 geboren, u. mehrere Jahre in Italien gereist. Gegen 1770 kam er nach Deutschland, und ward in München endlich für seine Lebenszeit als Cammersänger angestellt. Man ehrte ihn hier allgemein. 1804 ließ er sich Alters halber pensioniren; aber er lebte noch bis 1813 im Kreise vieler Freunde.

Ravenscroft, Thomas, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts als Baccalaureus der Musik zu London, und zeichnete sich durch vorzügliche contrapunktische Kenntnisse vor vielen seiner Zeitverwandten aus. Es erschienen von ihm viele Fantasien, u. 1611 gab er eine Anweisung zur Composition heraus, die den Titel führte „A brief discourse of the true, but neglected, use of charactering the degrees by their Perfection, Imperfection and Diminution in Measurable Musike, against the common practise and custome of these times." 1614 erlebte dieselbe eine zweite Auflage. 1621 gab er ein Buch Psalmen ꝛc. heraus. Die Melodien darin waren alle 4stimmig, die Hauptmelodien aber befanden sich alle im Tenor, und viele davon werden noch jetzt in den englischen Kirchen gesungen.

Ravenscroft, John, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in London, und war Virtuose auf der Violine und der damals in England so sehr beliebten Hornpipe. Besonders auf der letzteren war er einer der größten Meister seiner Zeit. Als Violinist stand er bei der Gesellschaft in Goodmans-Field, wo er sich oft auch mit Werken von Corelli und Händel hören ließ. Für Violine componirte er Nichts, wohl aber für die Hornpipe Manches, wovon man jetzt noch in England eine Sammlung hat. Er starb zu London 1745.

Re, unter den Guidonischen Solmisationssylben die zweite (ut re mi fa sol la), die also immer den zweiten Ton oder die zweite Saite eines Hexachords bezeichnete. Fing das Hexachord mit g an, so fiel auf den Ton a die Sylbe re; fing es mit c an, auf den Ton d, und fing es mit f an, auf den Ton g. S. Solmisation. Bei denjenigen, welche mit den Sylben ut re mi fa sol la si die Töne benennen, wie die Franzosen noch jetzt allgemein, ist die Sylbe re natürlich gleich mit unserem d, weil das Octavensystem derselben auch immer mit c anfängt. a.

Reading, John, zuletzt Organist an 2 Kirchen zu London, studirte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts die Musik bei Doctor Blow; ward darauf Lehrer am Dom zu Lincoln, u. dann Organist an der St. Johanniskirche zu Hakney, von wo er endlich nach London versetzt ward, wo er 1766 starb. Er glänzte zu seiner Zeit auch in England als Kirchencomponist, und man hat noch eine Sammlung geistlicher Gesänge (Anthems) mit Generalbaß, welche er im Druck herausgab. 22.

Reali, Sänger, s. Domenicuzzi Reali.

Reali, Giovanni, aus Venedig gebürtig, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs von Guastalla, setzte unter Anderem die Oper „il Regino galante", die 1727 zu Venedig aufgeführt ward u. Beifall erhielt. Mehr ist nicht über ihn bekannt; auch hat man weiter keine Werke mehr vor ihm.

Rebab, türkisches Bogeninstrument, ist nur mit 2 Saiten bezogen, und hat einen fast ganz runden Corpus, auf dessen oberer Seite sich ein Schallloch befindet. Im Uebrigen wird das Instrument ähnlich unserer Violine behandelt. Der Name Rebab ist wahrscheinlich aus dem persischen Barbet entstanden, welches auch (s. Barbitus) ein Saiteninstrument war oder ist, das die Alten durch Fiedel übersetzten. Die große Unvollkommenheit des Rebab ergiebt sich von selbst.

Rebel, Vater und Sohn. Ersterer, Jean Ferry R., blühete zu Anfange des vorigen Jahrhunderts als einer der 24 Cammerviolinisten des Königs von Frankreich und Cammercomponist zugleich. Er war ein Schüler von dem großen Lully, und dirigirte auch lange Zeit die Oper. Man hielt ihn für einen der ausgezeichnetsten Musiker; die zahlreichsten unter seinen Compositionen aber sind Tänze, die sich das ganze vorige Jahrhundert hindurch auch bei den Franzosen in Gebrauch erhielten. Doch steht viel höher sein Sohn — Francois R., der am 19ten Juni 1701 zu Paris geboren und von seinem Vater zunächst zu einem tüchtigen Violinisten gebildet wurde. Im Jahre 1717 trat er als Violinist in die Königl. Capelle, und nachdem mehrere Instrumentalsachen von ihm mit Beifall öffentlich aufgeführt waren, erhielt er 1723 schon die Stelle eines Königl. Cammercomponisten, und ward also der Nachfolger seines Vaters, der kurz zuvor mit Tode abgegangen war. Viel hatte zu der Beförderung die Oper „Pyrame e Thisbe" beigetragen, bei deren Composition ihm Francoeur beistand, und das fesselte ihn nun für die ganze Lebenszeit an diesen, denn mit dem Schritte war auch sein ganzes Lebensglück entschieden. Sein Talent verließ ihn nicht und er bedurfte nur der Gelegenheit, es anwenden zu können, um reiche Früchte, sowohl geistige als zeitige, daraus zu ziehen. Mit Uebertragung der Stelle eines Cammercomponisten war ihm dieselbe in einem weiten Wirkungskreise geworden. 1726 arbeitete er mit Francoeur jene Oper noch einmal um, und 1728 setzten sie die neue „Tharsis et Zelie". Auch sie erhielt den glänzendsten Beifall und machte außerordentliches Glück. In Folge dessen ernannte ihn der König 1733 zum Surintendanten der Cammermusik. Fortwährend blieb er mit Composition beschäftigt; die unbedeutenderen Werke, welche jetzt auch der Vergessenheit anheim gefallen sind, mögen wir jedoch nicht speciell anführen. 1735 vollendete er mit Francoeur gemeinschaftlich die Oper „Scanderberg", 1738 „le Ballet de la Paix". 1739 ward ihm die Generalinspection über die Oper übertragen, die er aber nur bis 1753 behielt, dann sie freiwillig niederlegte. Während der Zeit componirte er, und immer in Gesellschaft mit Francoeur, die Opern „les Augustales" (1744), „la Felicite",

„Zelindor et Ismene" (1745), und „les Genies tutelaires". Sie verbreiteten seinen Ruhm auch über die Gränzen Frankreichs hinaus. Im Jahre 1757 übernahm er die Generalinspection der Oper mit Francoeur gemeinschaftlich zum zweiten Male, und verwaltete sie bis zum 1sten April 1767, wo Berton und Trial an ihre Stelle traten. In Folge der Oper „le Prince de Noisy" hatte er unterdessen den Königl. Orden erhalten, und 1772 erhob ihn der König noch zum General-Administrator der Oper, als welcher er denn auch am 1sten April 1775 starb. Zu bewundern ist die Freundschaft, welche R. ein ganzes halbes Jahrhundert lang ungestört und ununterbrochen mit Francoeur pflegte. Es ist das eins der merkwürdigsten Beispiele künstlerischer Charaktere. Niemals schrieb der Eine oder Andere von ihnen sich irgend einen Theil ihrer Compositionen allein zu, und doch arbeitete ein Jeder ziemlich selbstständig in seinem Fache und der Richtung seines Talents und Geschmacks. Rebels ganzer Geistigkeit entsprach mehr das Starke und Heroische, und er besorgte daher auch vornehmlich den hieher gehörigen Theil der Opern, Francoeur das Sanftere und Zartere. Die Instrumentalwerke, welche jetzt noch unter dem Namen Rebel existiren, möchten schwerlich ächt seyn; doch hat er viele der Art geschrieben, auch für die Kirche Einiges, z. B. ein Te Deum und ein De profundis, welche damals außerordentlich geschätzt wurden. 9.

Rebello, Joao Soares und auch Joao Laurenco (er bediente sich beider Vornamen), unter den alten einer der größten portugiesischen Componisten, war zu Caminha in der Provinz Entre Douro 1609 geboren. Bereits in seinem 15ten Jahre kam er in die Dienste des Hauses Braganza, wo ihm genugsame Gelegenheit ward, seine musikalischen Talente auszubilden. Bald galt er für einen der ersten Componisten Portugals. Besonders zeichneten sich seine Compositionen durch viel Feuer (nach damaliger Art der Setzweise) und Energie aus. Ein zu jener Zeit lebender spanischer Capellmeister, Carlos Patinha, pflegte von R's Arbeiten nur zu sagen: „la fierezza es para la guerra." R. starb 1661, in der Nähe von Lissabon. Bei portugiesischen Schriftstellern findet man ihn oft aufs rühmlichste erwähnt. Sie nennen ihn gewöhnlich nur in arte musica peritissimum, oder insigne maestro Real. Von seinen gedruckten Werken werden noch mehrere auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt, als Psalme, Magnificat, Lamentationen, Miserere, Vespern u. s. w.

Rebello, Manoel, vielleicht ein Verwandter von vorhergehendem, ebenfalls ein vortrefflicher portugiesischer Componist aus dem 17ten Jahrhunderte, blühete besonders um 1625. Er war aus Aviz in der Provinz Trastagana gebürtig, und Capellmeister zu Evora. Seine Werke waren meist für die Kirche, und bestanden aus Messen, Motetten ꝛc. Mehrere liegen noch jetzt im Manuscript auf der K. Bibliothek zu Lissabon. 3.

Recension, s. Kritik. Ein lesenswerther Aufsatz über Recensionen steht auch in der Zeitschrift „Cäcilia" Bd. 5. pag. 9 ff.

Recht — rechte Hand, abgek. R. oder r. H., kommt in Musikstücken für Clavier bisweilen vor, und bedeutet hier dasselbe was destra mano oder im franz. main droite. S. Destra. a.

Recitativ, von dem lateinischen recitare — hersagen, eine zwischen der gewöhnlichen Rede und dem eigentlichen Gesange gleichsam die Mitte haltende Gattung von Musikstücken. — I. Gehen wir auf die erste sprachliche Bedeutung des Worts zurück, so ist die recitativische Musik wohl die älteste unter allen Formen, in welchen sich musikalische Töne zu einem

Ganzen an einander reiheten. Denn ehe der Mensch spielte und durch künstliche Werkzeuge musikalische Töne hervorzubringen strebte, brauchte er sicher das Instrument, das die Natur selbst ihm gegeben hatte, seine Kehle, er sang; und alle inneren und äußeren Gründe, welche wir als die ersten Nöthigungsmittel zu solchem Ausdrucke des menschlichen Denkens und Empfindens anerkennen können, beweisen zugleich, daß der erste Gesang der Menschen Nichts als eine gewisse Art von musikalischer Declamation seyn konnte. Fehlten uns auch die äußeren Belege dazu, so liegt die Nothwendigkeit einer solchen Annahme in der Natur der Sache. Indeß ist der Ursprung dessen, was wir jetzt im strengen Sinne unter Recitativ verstehen, und wovon nachgehends in der 2ten Abtheilung dieses Aufsatzes eine nähere Erklärung folgt, erst in der Zeit zu suchen, aus welcher sich die Entstehung der Oper datirt; denn durch diese erst ward der einstimmige Gesang nothwendig und mußte man endlich auf die Idee kommen, auch solche Redesätze, wie wir sie in den Recitativen haben, in völlig musikalische Formen zu bringen. Gleich nach Palestrina's Zeit, in der sog. Epoche Monteverde, von 1600 an, entstanden bekanntlich manche neue Gattungen, durch deren Ausbildung die Musik in Kurzem eine wesentliche Veränderung erhielt. Eine dieser neuen Gattungen war die Monodie, d. i. Gesang einer Stimme mit harmonischer Instrumentalbegleitung. Bei den mit Musik verbundenen dramatischen Vorstellungen, welche in Italien und in Deutschland wohl früher an verschiedenen Orten statt gefunden hatten, ward der Dialog declamirt, und nur am Schlusse der Abtheilungen, oder zwischen einigen Scenen, waren Chöre im Style der Motetten oder der Madrigale auf der Bühne oder hinter derselben gesungen worden. Die eigentlichen Musiker übten bis dahin Nichts als den Contrapunkt; an Gesänge für eine Stimme ward nicht gedacht. Der erste Gedanke der Monodie entstand in Florenz im Hause des edlen Giovanni Bardi, wovon schon in den Artikeln Arie, Oper ꝛc. berichtet ist. Mit Erfindung der Monodie war die Bahn gebrochen, und war die Recitation, mit einem Basso continuo begleitet, auch eben so kläglich als steif und jedes Ausdruckes ermangelnd, von einem Scarlatti'schen Recitative noch himmelweit verschieden, so war es doch ein Senfkorn, das später zu einem himmelhohen Baume heranwuchs, der alles Feld überschattet. Caccini's erste Versuche in der Monodie (in dessen nuove musiche 1601) sind nicht besser als sein stile rappresentativo; allein er hatte doch den Boden geebnet, ohne welchen Giacomo Carissimi in der nächstfolgenden Zeit sicher nicht so Viel gerade in diesem Theile der Kunst würde gethan haben können. Durch seine Erfindung oder vielmehr Verbesserung der Cammer-Cantate nämlich wirkte er unmittelbar auch auf die Verbesserung des Recitativs, das jetzt auch durch Cavalli's und Cesti's Bemühungen in den 40er Jahren des 17ten Jahrhunderts anfing, sich dem natürlichen Accente der Declamation zu nähern, und sich schon einige Modulationen in der begleitenden Harmonie erlaubte. Rovetta, Ziani d. ä., und Legrenzi, welche wohl die berühmtesten Meister in der zunächst darauf folgenden Zeit waren, thaten nicht so Viel für das Recitativ als der eine Carissimi; doch bildete sich auch unter ihnen dasselbe allmählig immer mehr aus, bis es von Alessandro Scarlatti endlich, demjenigen Gliede in der Kette der Wesen, das die Musik der vorigen älteren Zeit an die neue moderne anknüpft, dem Antesignan derjenigen Periode, welche von manchen Schriftstellern der italienischen Musik schöne Zeit genannt wird, zu der höchsten Vollkommenheit des Ausdrucks gebracht ward, in welcher es noch jetzt besteht und eine der schwierigsten und selten vollkommen gelösten Aufgaben selbst unserer besten Tonsetzer ist. Seine Cantaten besonders sind in dieser Be-

ziehung wahre Musterbilder und die besten Studien für angehende Componisten. Was ein Händel, Gluck und Mozart Meisterhaftes im Gebiete des Recitativs schufen: immer können wir es nur betrachten als glückliche Nachbildung, als das schöne Resultat des Studiums der Werke Scarlatti's. Händel und Gluck waren vornehmlich Meister im sog. großen ausdrucksvollen Recitative, u. Mozart glänzt im kleineren dramatischen Dialog. Man denke nur an sein Recitativ zwischen Tamino und dem Priester im ersten Act der „Zauberflöte", und an das Recitativ in „Don Juan": „O Himmel, was seh' ich ꝛc.", welches der Donna Anna Erzählung vom nächtlichen Ueberfall enthält. Dieses Recitativ ist obligat; aber auch diese Form erfand Scarlatti, und nicht erst Porpora oder Leonardo da Vinci, wie Andere irriger Weise behaupten. Nach Scarlatti war es vorzugsweise der rhetorische Theil der Melodie, die Arie, u. was dahin gehört, was man auszubilden strebte; dann die Instrumentalmusik. Das Recitativ ist geblieben, wie es Scarlatti schuf, und schwerlich auch möchte Jemand Vorzüglicheres darin leisten können, als dieser wirklich geleistet hat. — II. Wir sagten gleich zu Anfang dieses Art., das Recitativ sey ein zwischen der Rede und dem vollkommen entwickelten Gesange liegender musikalischer Vortrag, ein Tonsatz, in welchem dieser Vortrag herrschend ist. So gehört es denn vornehmlich auch nur der Vocalmusik an. Ein Instrument kann jenen Vortrag nur schwach nachahmen, nämlich in seinen gewöhnlichen Gängen und Wendungen, nicht in seiner eigentlichen Bedeutung als Declamation bestimmter, Begriffe bezeichnender Worte. Das Recitativ nähert sich der Rede durch Freiheit der Bewegung und Tonverbindung, welche durch den Inhalt des Vorzutragenden bestimmt ist. An sich hat es daher keinen strengen Tact und Rhythmus. Nur der Uebersicht wegen und um das Zeitverhältniß der Töne zu einander auf ungefähre Weise zu bestimmen, wird es in Tact und meistens in C-Tact geschrieben. Die Dauer der Noten aber ist nicht pünktlich zu beobachten, und auch die Abschnitte des Vortrags werden durch den Sinn des Textes bestimmt. Die Zeitrechnung ist abwechselnd und nicht streng begränzt. In seiner Annäherung an die Rede ist das R. daher auch vorherrschend syllabischer Gesang, d. h. jede Sylbe erhält in der Regel nur einen Ton, und die Töne selbst werden kürzer angegeben als im strengen, mehr melismatischen Gesange. Ferner giebt es daher auch im R. keine so bestimmte, ausgebildete Melodie und regelmäßige Modulation. Die Tonfolge, das Steigen und Fallen der Stimme richtet sich mehr nach der durch den Sinn und die grammatische und prosodische Beschaffenheit der Worte bestimmten Geltung. Die Töne sind indessen immer musikalische, d. h. Klänge von abgemessener Höhe und Tiefe, einem bestimmten Schwingungsmaaß, obschon es die Accente, welche der Text fordert, bestimmter, kräftiger als der bloße Redevortrag bezeichnet, und vermöge des Intervallenverhältnisses eine musikalische Begleitung und einen Wechsel der Harmonie, wenigstens im Ganzen, zuläßt. Hierauf beruht denn besonders auch die ungemeine Wirkung eines Recitativs. Wo es sich mehr dem ausgebildeten Gesange in Hinsicht auf Takt und Melodie nähert, entsteht das Arioso. Das Recitativ ist, mit einem Worte, eine Declamation mit musikalischen Tönen. Daher eignet sich zu seinem Vortrage auch vornehmlich ein freier Text, der zwischen der prosaischen Rede und dem lyrischen Gedichte liegt. Zunächst ist sein Inhalt Erzählung und poetische Reflexion. Um seines freieren Fortschreitens willen kann er auch einen schnell wechselnden Inhalt haben. Es kann sich sowohl der ruhige, einfache Bericht, wie die bewegte Schilderung und das flüchtig vorübergehende Gefühl in dem R. aussprechen. So ist dieses auch ganz passend zur

Einleitung des gleichmäßigen und ausgebildeten Ausdrucks einer verweilenden Gefühlslage, zur Bildung des Dialogs und damit zur Vermittelung der fortschreitenden Handlung in einem musikalischen Drama. Deshalb tritt es denn auch in den Cantaten, Oratorien und Opern zwischen die Gesangsstücke im engeren Sinne (Arien und mehrstimmige Sätze) und ist gleichsam die Prosa der Musik, die zudem eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit in das Ganze bringt oder diese noch mehr hervorhebt. Wie die rhythmischen und melodischen Formen, so sind nun auch die poetischen Formen des Textes minder streng ausgebildet. Der Rhythmus darf freier und abwechselnder seyn, bedarf keines künstlichen Metrums. Da die Bewegung durchaus dem Sänger überlassen ist, und die Begleitung, welche sie auch sey, nur die einfachen Accorde angiebt, auf welchen die Singstimme beruht, ferner die Ein- und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne besondere Rücksicht auf melodischen Rhythmus, betrachtet werden, so herrscht der Dichter vorzugsweise im Recitativ, und der Vortrag erfordert die genaueste Kenntniß und das tiefste Gefühl der Declamation. Man unterscheidet das einfache Recitativ, recitativo parlante, mit bloßer Begleitung des Basses und des Pianoforte oder der Orgel, u. das obligate, auch instrumentirte, stromentato, cogli stromenti genannt, bei welchem die Begleitung von mehreren Instrumenten geführt wird. Zwischen beiden Arten aber herrscht eben so wenig ein wesentlicher Unterschied als zwischen dem Recitativ der Kirche, Cammer und des Theaters; indeß verlangt das einfache R. und das der Kirche, aus Gründen, die aus dem Zwecke dieser Gattung hervorgehen, noch strenger, als das instrumentirte und das der Cammer und des Theaters, die Beachtung seiner Regeln. In dem obligaten R. hat auch die Instrumentalbegleitung schon eine größere Bedeutung. Sie tritt hier zwischen den Vortrag, verstärkt die Empfindung, malt sie aus, oder schildert die Ursachen und Gegenstände derselben, wechselt oft gesprächsweise, einstimmig oder streitend, mit der Recitation ab und bedient sich zu diesen Zwecken aller geeigneten Instrumente. Aus dem Grunde ist denn das obligate Recitativ auch nur für eine stärker und lebhafter wechselnde Empfindung anwendbar; das einfache mehr für reflectirende oder rein dramatische Stellen und Uebergänge. Deutliche Aussprache, richtige Accentuation der Worte, dem Sinne nach, und vollkommene Intonation sind Haupterfordernisse des recitativischen Vortrags. Seine vorzüglichste Bestimmung im Drama, die Handlung fortzuleiten, erhöht diese Forderung. Leichter wird es jedoch den südlichen Völkern, besonders den Italienern, durch ihre Sprache diese Forderung zu erfüllen, als den nördlichen. Da die Deutschen aber das reicher instrumentirte R. häufiger anwenden als die Italiener, so muß gerade der deutsche Sänger um so mehr nach verständlicher Aussprache streben, weil der Zweck seines Vortrags sonst ganz verloren geht. Kaum weniger wichtig als eine gute Aussprache ist: das R. einfach, leicht, gewandt und mit dem möglichsten Ausdrucke vorzutragen, da es, als musikalische Declamation, keine eigentliche Melodie hat, daher und wegen seiner meist syllabischen Natur, außer leicht angebrachten Vorschlägen, fast gar keine Verzierungen zuläßt, und, aus demselben Grunde, zwar nicht nach der Unsitte mancher italienischen Comiker (Buffi cantanti) wirklich gesprochen werden, doch aber gleichsam gesprochen scheinen soll. In begleiteten Recitativen, bei sehr leidenschaftlichen Stellen, auch wohl am Ende, können allerdings Ausnahmen statt finden; doch ist zu rathen, sich auch alsdann mit dem Portament, Messa di voce und sparsam angebrachten, nicht überreichen Coloraturen zu begnügen. Alle älteren und die meisten neueren Componisten schreiben ihre R. so, daß die einzelnen Töne,

wenigstens die auf guten Takttheilen, größtentheils in der Harmonie liegen. Da aber ein solches Recitativ, genau so vorgetragen, wie es geschrieben steht, ziemlich steif und unbeholfen erscheint, so ist es des Sängers Sache, durch Vorschläge, besonders bei mehreren gleichen auf einander folgenden Tönen, und durch ähnliche kleine Manieren, mehr Fluß in den Gesang zu bringen. Daß hiezu aber Kenntniß der Harmonie und der Declamation gehört, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Bewegung des R's ist verschieden nach den verschiedenen Empfindungen, die es ausdrücken soll, und, wie schon gesagt, daher ganz der Willkühr des Sängers überlassen, der, hier nicht durch Takt und Rhythmus gebunden, bald langsam bald schnell declamiren, bald eilen bald zögern, u. da, wo Interpunktionen im Texte größere oder kleinere Ruhepunkte verlangen, beliebige Pausen machen darf. Wo diese von dem Componisten vorgeschrieben und durch kurze Zwischenspiele der Instrumente oder auch nur durch einzeln angegebene Accorde ausgefüllt sind, muß der Sänger die Instrumente völlig austönen lassen, ehe er seinen Gesang fortsetzt, dahingegen die Instrumente dem Sänger augenblicklich mit ihren Accorden folgen müssen. Selbst in den kleinen Sätzen, mit arioso, a tempo ꝛc. überschrieben, die in manchen Recitativen vorkommen, ist nur dann die größte Strenge im Takt anzurathen, wenn sie durch die vom Componisten mit Bedacht gewählte, Art der Begleitung durchaus nothwendig gemacht wird, weil sie sonst auf die Einheit des Ganzen leicht störend einwirkt. Die Mannigfaltigkeit, welche das R. durch die Verschiedenheit der Bewegung erhält, wird auch ungemein erhöht durch die, mit steter Rücksicht auf die Worte angewandten oder vielmehr von den Worten angedeuteten Modificationen der Stimme, durch pp., p., mfr., fr., ff., rf., sf. ꝛc., wo nicht der Ausdruck einer starken, tiefen und sich gleichbleibenden Empfindung nur einfach kräftige Declamation erfordert. Schleppender, wohl gar reich verzierter Gesang, auch die Worte nur herauspolternd hinzuwerfen und mehr eigentlich zu sprechen als zu singen, in ausdrucksvollen Stellen die Stimme übernehmen, Weinerliches und Affectirtes, die letzten Sylben betonen, markiren oder verschlucken, bei Einschnitten oder männlichen Endungen Vorschläge auf einsylbigen Wörtern anbringen, — das Alles sind große Fehler des recitativischen Vortrags. Das Aergste aber ist, wenn der Sänger nicht versteht, was er singt, oder undeutlich und schlecht ausspricht. Das Recitativ ist der wahre Prüfstein eines Sängers. Zur Uebung in seinem Vortrage wähle derselbe indeß immer ältere Werke; die neueren Recitative sind nur mit seltenen Ausnahmen dazu zu empfehlen. Ein Recitativ von Scarlatti, Cesti, Porpora u. A. ist wahrlich um 1000 Proc. besser als ein Recitativ von Auber, Rossini, Donizetti u. A., derer von Gluck und Mozart gar nicht zu gedenken, an welche sich auch Graun, und in neuester Zeit auch Spohr und C. M. v. Weber anreihen lassen. H. u. N.

Reder, Johann Melchior, M. Organist und Conrector bei Greifenberg in Niederwiese, war eines Fleischers Sohn, in Greifenberg am 6ten Januar 1660 geboren, studirte in Breslau u. Leipzig, wurde 1684 Organist, als solcher berühmt, dankte aber schon 1692 wieder ab, und starb am 12ten October 1736.

Redi, Francesco, berühmter Sänger aus dem Ende des 17ten Jahrhunderts, glänzte in Rom, Neapel, Florenz, Venedig u. s. w. Ueber die Gränzen von Italien, seines Vaterlandes, scheint er nie hinausgekommen zu seyn. Um 1700 stellte er das öffentliche Auftreten ein, und gründete 1706 zu Florenz eine Singschule, die sich durch die Gründlichkeit und den Eifer seines Unterrichts zu einem bedeutenden Range unter den italienischen musikalischen

Lehranstalten aufschwang, und mehrere große Meister bildete, wie z. B. die Vittoria Tesi, die ein glänzender Stern des ganzen vorigen Jahrhunderts war. In Florenz starb auch Redi, aber wann? findet sich nirgends angeführt. 33.

Rediesis, franz. re diése, bei denen, welche mit den Sylben ut re mi fa sol la si die Töne unsers Systems benennen, also namentlich bei den Franzosen, der Ton dis (das erhöhete d). a.

Redlich, starb 1822 zu Breslau als ein noch junger, aber als Künstler bereits schon sehr geachteter Mann. Er war ein äußerst fertiger Clavier- u. Violinspieler, u. dabei geschickter Maler. Seine Concertproductionen erhielten eben so viel Beifall als die Bilder, welche er in Kunstausstellungen zu Breslau zur öffentlichen Schau auflegte. Leider sind wir zu wenig über seine Lebensschicksale unterrichtet, als daß wir hier uns einer Geschichte seiner Ausbildung und Verhältnisse unterziehen könnten. Historische Nachrichten aus Breslau gedenken seiner bisweilen noch als eines Genies, das Großes versprochen habe. Lwe.

Redois, Giovanni, Gerber und allen seinen Vorgängern gänzlich unbekannt, erst durch Baini's Bemühungen um die Geschichte Palestrina's wieder in Erinnerung gebracht, und nach ihm einer der vorzüglichsten Sänger und Componisten in der Päbstlichen Capelle zu Rom vor dem Jahre 1420. Sonst weiß aber auch Baini Nichts über ihn zu berichten.

Redowak oder **Redowazka**, ein böhmischer Tanz, dessen Melodie bald in dem Zweiviertel-, bald in dem Dreiviertel-Takte gesetzt ist, und daher den Charakter der Sauteuse und des Walzers vereint, ähnlich wie der sog. Wosnak, wovon in der zweiten Noten-Beilage zum ersten Bande ein Beispiel einzusehen ist. Auch eine besondere Figur, welche ein walzendes Paar macht, indem es sich zu drehen aufhört und nur rechts und links sich zu schaukeln scheint, nennt man Redowak.

Reduction, von dem lat. reductio — Zurückführung, in der Musik die Abkürzung der Verhältnisse (der Intervalle), oder besser übersetzt: die Zurückführung ihres größeren Zahlenverhältnisses auf die erste oder die einfachste Zahl. Es bedarf der Proceß dieser Reduction hier gar keiner weiteren Analyse oder Erklärung. Er ist derselbe wie in der gewöhnlichen Bruchrechnung und geschieht durch das Theilen beider Verhältnißzahlen (Zählers und Nenners) durch einen Divisor, der auch der Reductor heißt. Das Intervall einer Quarte z. B., sagt man, enthält das Verhältniß von 4 : 3; wäre dies Verhältniß in irgend einer Intervallenberechnung nach mathematischen Größen mit 12 : 9 zum Vorschein gekommen, so ist die Reduction, daß man diese 12 : 9 auf das möglichst kleinste Zahlenverhältniß zurückführt und hier zwar durch den Divisor 3. Das Resultat ist 4 : 3. Auch der Zweck dieser Reduction ist ganz derselbe wie bei jeder Rechnung: leichtere Uebersicht und Einfachheit. — Unter reductio modi versteht man schon etwas Anderes und zwar Musikalischeres. Jetzt kommt der Ausdruck freilich nur noch sehr selten, ja fast gar nicht mehr vor. Die Alten aber gebrauchten ihn immer, wenn ein Tonstück aus einer versetzten Tonart componirt wurde und man nun erforschen wollte, ob ein solcher versetzter Ton den Regeln seiner Haupttonart gemäß behandelt worden sey. Es geschah dies, indem man das Tonstück in die natürliche oder ursprüngliche Tonart umsetzte, d. h. es aus der abgeleiteten (versetzten) Tonart wieder in die Grundtonart zurückführte (reductio modi = die Zurückführung des Modus). Trafen dann alle Intervallen- und Melodiengänge mit der Natur der ur-

sprünglichen Tonart und deren Regeln wieder zusammen, so war die Composition (Transposition) richtig. a.

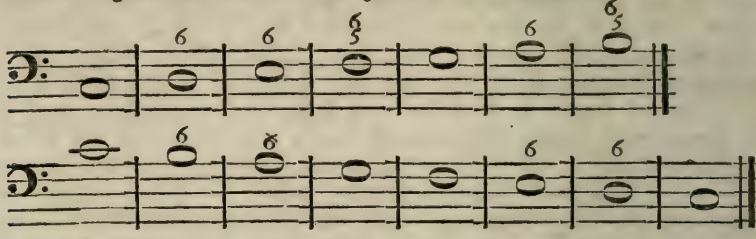
Reeve, (Vorname?), zu Ende des vorigen und auch noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts einer der beliebtesten englischen Theatercomponisten, ein Londoner von Geburt. 1787 trat er zuerst mit der Pantomime „Hobson's Wahl" in die Oeffentlichkeit. Das Stück erregte den lautesten und allgemeinsten Beifall, so wenig wahrhaft Schönes und künstlerisch Werthvolles daran seyn mochte. Die Melodien waren gefällig und entzückten das Publikum, das zumal so wenig nationelle Musik im Theater hörte. Reeve fuhr nun auch rüstig fort, für die Bühne zu schreiben. In geringen Zwischenräumen folgten auf einander die Opern: „Hero and Leander", „The Purse or Benevolent", „Orpheus and Euridice", „The Apparition", „Bantry Bay", „Raymond and Agnes" (dies nur ein Ballet), „Olympus in an Uproar", „Gharity Boy", „Harlequin and Oberon", „Merry Sherwood", „Oscar and Malvina", „Thomas and Susan", „British Fortitude", „Joan of Arc" und „Round Tower". Sie machten sämmtlich, die eine mehr, die andere weniger, Glück, und die meisten sind auch gedruckt worden; aus allen erschienen Auszüge, einzelne Scenen, Arien ꝛc. umfassend. Der Grund davon lag aber lediglich nur in der Popularität und Nationalität der Melodien. Dem Patriotismus ward auf eine kräftige Weise geschmeichelt. Einen höheren Kunstwerth wird Niemand auch nur einem unter allen den Werken beigelegt haben, wie denn auch ihr Erfolg noch nicht ein solcher war, daß Reeve vielleicht für einen Epochenmann angesehen werden dürfte. 29.

Regal, wörtlich eigentlich: königlich; in der Musik aber kommt das Wort in der Instrumentenbaukunst vor, und zwar zunächst bei den Orgelbauern, die es 1) als den gemeinschaftlichen Namen kleiner Schnarrwerke (Stimmen), als Apfel-, Cymbel-, Jungfern-, Knopf-, Grob-, Geigenregal ꝛc., gebrauchen, in diesem Sinne aber auch noch das Wort Werk dazusetzen und Regalwerk sagen; 2) bisweilen auch statt Vox humana (s. d.); 3) als Namen eines eigenen Schnarrwerks, das in alten Orgeln 16 und 8 Fußton disponirt und in das Pedal gestellt wurde, und dessen Pfeifen mehrentheils aus Messingblech zusammengelöthet waren. — Dann existirte vor Alters auch ein Clavierinstrument unter dem Namen Regal. Dasselbe hatte 2 Bälge und statt der Saiten einige solche orgelartige Schnarrwerke aus Zinn. Weil die Pfeifen eines solchen Schnarrwerks so klein waren, daß die des großen c von 8′ nur ohngefähr 6″ lang war, so nahmen diese Instrumente, welche — die Bälge abgerechnet — ganz die Form eines Claviers hatten, wenig Raum ein und ließen sich leicht von einem Orte zum andern transportiren. Man gebrauchte sie gemeiniglich bei Musiken statt des Flügels zum Vortrage des Generalbasses, weil ihr Ton theils stärker als der eines Flügels, theils fortklingend war, so lange die Taste niedergedrückt blieb. Dann konnte man durch Oeffnen und Verschließen des Deckels den Ton des Instruments nach Belieben etwas verstärken oder dämpfen. Die Pfeiffen waren sehr klein, aber verdeckt, und der Ton drang aus 4 bis 6 unten angebrachten Löchern hervor. Man verfertigte solche Regale in verschiedener Größe. Manche hatten nur ein Schnarrwerk von 8 Fußton; andere hatten oben noch eine Octave; und noch andere waren außer der 4- u. 8füßigen Stimme selbst noch mit einer 16füßigen versehen. Der schnarrende Ton war aber zu grel, als daß die Instrumente lange im Gebrauch bleiben konnten. — Ferner hat man solche Regal-Claviere, wie wir so eben beschrieben haben, auch wohl mit kleinen Orgeln als ein zweites Manual vereinigt, das dann aber nur einen Registerzug hatte, dessen innere Beschaffenheit ganz dem Schnarrwerke

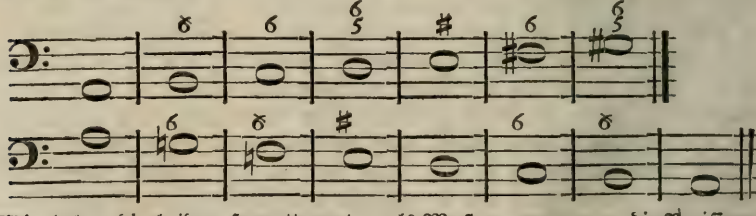
jenes Claviers entsprach, im Aeußern aber wie jedes andere Orgelregister behandelt wurde. Auch jetzt noch trifft man bei alten Orgeln solche Regale als zweite Manuale. — Und endlich versteht man in der Orgelbauersprache unter Regal u. Regalwerk auch wohl so viel wie Positiv u. Portativ; doch kommt das Wort in diesem Sinne schon seltener vor.

Regalwerk, s. den vorhergehenden Artikel.

Regel, ein Satz, unter welchem eine Erkenntniß oder Handlungsweise steht; die Richtschnur. Es giebt also theoretische und praktische Regeln auch in der Musik, wie überall. Sie aufzustellen ist Sache eines Lehrbuchs; hier in unserem Buche findet man in den Artikeln der Gegenstände selbst, welche einer Regel unterworfen sind, diese angeführt. — Ferner versteht man in der Musik unter Regel auch den Kanon (s. d.). Manche, welche die Fremdwörter nicht in der deutschen Sprache leiden können, nennen diesen so; auch das Subject oder den Führer in der Fuge. Man sehe diese Artikel. — Regel der Octave (Octavenregel) ist eine behuf des Generalbaßspielens angenommene harmonische Formel, welche bei wenig verwickelter Harmonie nach der auf- und absteigenden Tonleiter der Dur- und Moll-Tonart für jede Stufe der Grundstimme einen unabänderlichen Accord bestimmen soll, um theils dem Generalbaßspieler den Vortrag eines unbezifferten Basses zu erleichtern, theils auch die gewöhnliche Bezifferung zu vereinfachen. Wir wollen die Tonleiter als Baß hersetzen und in der Bezifferung diejenigen Harmonien bezeichnen, welche gewöhnlich als eine solche Regel der Octave, d. h. als zu jenen Tönen gehörend, wenn keine Modulationen vorkommen, angenommen werden, und zwar in der Durtonart.



in der Molltonart:



Wir haben die beiden Haupttonarten als Muster genommen; die Bezifferung gilt darnach auch in allen anderen Tonarten, und ihre Harmonie ist ein Ergebniß der natürlichen melodischen Folge, besonders der Cäsur. Rousseau war der Erste, der diese Regel aufstellte. Nach ihm machte sie dann Delaire im Jahre 1700 bekannt. Ihre Unzulänglichkeit leuchtet aber jedem Aufmerksamen von selbst ein, so daß wir uns dabei nicht weiter aufzuhalten brauchen. Auch sind es nur alte Organisten u. harmonieunkundige Generalbaßspieler, die sich jetzt noch darnach richten. Indeß ist die Regel der Octave immer noch eine der wichtigsten in Hinsicht auf die harmonisch richtige Begleitung der Melodie, und muß von Schülern in allen 3 Accordenlagen noch

immer fleißig studirt werden. Nur sie überall anwenden, wo der Baß diatonisch fortschreitet, hieße sehr dürftig und arm an Erfindung seyn.

Regens-chori — der Regierende des Chors, **Chordirector** (s. d. Art.).

Reggio, 1) **Hoste da**, ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, von dessen Arbeiten sich auf der Bibliothek zu München eine 1562 zu Venedig gedruckte Sammlung 3stimmiger Madrigalen und Motetten befindet. — 2) **Spirito da**, von Cerveto unter die vorzüglichsten Künstler des 16ten Jahrhunderts gezählt, blühete in der 2ten Hälfte desselben, und man findet von ihm ebenfalls auf der Münchner Bibliothek noch eine 1568 zu Venedig gedruckte Sammlung 5stimmiger Madrigale. — 3) **Pietro Reggio**, berühmter Lautenspieler des 17ten Jahrhunderts, aus Genua gebürtig, war Anfangs Mitglied der Capelle der Königin Christine von Schweden; als dieselbe aber die Krone niederlegte, ging er nach England, hielt sich einige Zeit zu Oxford auf, gab 1677 hier eine Abhandlung heraus: „Unterricht, jeden Gesang gut zu singen," und componirte auch Einiges, namentlich Cowley's Liebesgedichte für eine Singstimme mit Generalbaß; und wandte sich alsdann nach London, wo er am 23sten Juli 1685 starb. — 4) Ein neuerer Tonkünstler dieses Namens, **Antonio R.**, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und war Clavierspieler. Näheres hat man nie von ihm erfahren. 1776 wurden von Amsterdam aus 6 gedruckte Claviersonaten von seiner Composition bekannt gemacht. Sämmtliche Reggio waren natürlich Italiener von Geburt.

Regierwerk, der allgemeine Name für die mechanische Einrichtung in der Orgel, durch welche beim Niederdruck der Tasten die Cancellenventile in der Windlade geöffnet und so, mittelst Zudrang des Windes, die Pfeiffen zum Ansprechen gebracht werden. Es gehören dazu also die Abstracten, Wellen, Ventile, Ventilfedern u. s. w. S. **Orgel** und die dahin gehörigen Artikel.

Regino, musikal. Schriftsteller, war Abt zu Prün im Trierschen vom Benedictiner-Orden, von Geburt ein Deutscher, und starb 915. Er schrieb „de harmonica institutione ad Rathbodum etc." Das Manuscript dieses Werks lag auf der Pauliner-Bibliothek zu Leipzig. Abt Gerbert ließ es hier zwei Mal abschreiben und theilte es dann im ersten Bande seiner Script. eccles. de musica pag. 230 ff. mit, wo es der einsehen kann, der sich noch dafür, um der Geschichte willen, interessirt. Gerber giebt in seinem alten Tonkünstlerlexicon auch den Inhalt der einzelnen Capitel an, u. Fabricius spricht in seiner Biblioth. lat. m. et infer. aetat. pag. 649 ausführlich davon, welche Notizen ebenfalls bei Gerber am angeführten Orte nachgelesen werden können. Das Tonario, welches der Epistel im Manuscript noch angehängt ist, hat Gerbert nicht mit abdrucken lassen können, weil sich seine Abschreiber und Niemand zu Leipzig getraueten, dasselbe wegen der darin vorkommenden alten Noten zu copiren.

Register. Es kommt dieses Wort her von dem lateinischen **regere** — regieren, und hat in dieser Ableitung in der deutschen Sprache mancherlei Bedeutungen und Begriffe erhalten. Wir haben es hier nur zu erklären in dem Sinne, in welchem es als musikalischer Kunstausdruck gebraucht wird; und das ist zunächst in der **Orgelbaukunst**. Man versteht hier unter Register 1) die an den Seiten der Tastatur angebrachten Schieber, welche dazu dienen, die Windlöcher der Orgelstimmen zu öffnen oder zu verschließen; 2) auch die Orgelstimmen selbst, oder die

zusammengehörigen Pfeiffen gleicher Gattung, durch welche eine bestimmte Klangart hervorgebracht wird, und woher dann auch der Name Registriren und Registrirung (s. d.) kommt. Ueber den ersten Punkt vergleiche man betreff des Weiteren den Art. Orgelregisterzüge, u. über den zweiten den Art. Stimme. — Analog der Bedeutung des Worts Register in der Orgelbaukunst gebraucht man dann zweitens das Wort als Name der kleinen beweglichen Röhre, welche sich ehedem in dem Fuße einer Flöte befand und dazu diente, die gleiche Stimmung aller Octaven dieses Instruments zu berichtigen, wenn die Mittelstücke (längere oder kürzere) gewechselt wurden, und die Stimmung dadurch ihre Gleichheit verlor. — Endlich drittens kommt das Wort Register in der Gesangskunst vor, zur Bezeichnung der verschiedenen Lagen der Töne oder der Gattungen der Stimme. Jede menschliche Stimme bringt ihre musikalischen Töne nämlich auf 2 sehr merklich verschiedene Arten hervor, die tiefere auf die eine, die höhere auf die andere Art. Man lese hier auch die beiden Artikel Charakteristik und Eigenschaften der menschlichen Gesangsstimme. Alle Untersuchungen darüber, wozu die nöthige Literatur in dem Art. Stimme angegeben werden wird, haben ergeben, daß die menschliche Stimme in zwei Hauptgattungen zerfällt, d. i. Brust- und Kopfstimme (Nasenton, Kehlton, Gurgelton, Gaumenton ꝛc. sind bloße Unterabtheilungen oder vielmehr Nebenclassen). Die erste, sog. Bruststimme, ital. voce di petto, giebt die tieferen Töne an, hat einen volleren Klang und scheint dem Gefühle nach aus der Tiefe der Brust hervorzukommen (daher der Name); die andere, sog. Kopfstimme, auch wohl Halsstimme, Fistel, Falset, ital. voce di testa, bringt die höheren Töne hervor, hat einen zarteren, feineren Klang und scheint nur in der Kehle zu entstehen. Und diese beiden Gattungen von Stimmen nun begreift man in der Kunstsprache unter dem Namen Register der Stimme, weil eine jede von ihnen gleichsam eine bestimmte Klangart hervorbringt. Der wesentliche Unterschied dieser Register besteht aber in noch mehr als in der bloßen Verschiedenheit des Klanges: er besteht — wie schon aus dem Obigen zu ersehen — in der Verschiedenheit des Ursprungs, der Verschiedenheit des Klanges, der Verschiedenheit der Empfindung, welche mit ihrer Hervorbringung verbunden ist, und endlich darin, daß jedes Register, die Brust- und Kopfstimme, eine besondere Abtheilung von Tönen hat, obschon es auch gewisse Mitteltöne giebt, die beiden gemein sind und sowohl durch Brust- als Kopfstimme, von Natur aber durch die eine besser als durch die andere erzeugt werden können. Der Umfang der verschiedenen Arten der menschlichen Stimme und die Gränze der beiden Register bei einer jeden derselben läßt sich nicht ganz genau bestimmen, doch wird ziemlich allgemein in dieser Beziehung folgende Regel angenommen: der Umfang des Basses ist G bis eingestr. d, des Baritons B bis eingestr. f, des Tenors d bis eingestr. g, des Alt g bis 2gestr. d, des tiefen Soprans h bis 2gestr. f, des hohen Soprans eingestr. c bis dreigestr. c. Höhere Töne als die hier angegebenen sind bei dem Basse, Bariton und Tenor, seltene Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfstimme, bei den weiblichen Stimmen, so wie gewöhnlich auch bei den Stimmen der Knaben und Castraten, sind die tieferen Töne bis in die Gegend von eingestr. a bis zweigestr. d Brust-, die höheren Kopftöne. Ein größerer Umfang der Baßstimme in die Tiefe, so wie der hohen Sopranstimme in die Höhe wird, besonders in nördlichen Gegenden, ziemlich häufig gefunden, doch sind dergleichen über die angegebene Gränze hinausgehende Töne nur sehr selten so beschaffen, daß sie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältnisse des Klanges und der Stärke

stehen und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung von Tönen dem Sänger gehorchen. Dasselbe gilt auch für die weniger vorkommenden Abweichungen von den angegebenen Gränzen bei den übrigen Stimmen. Die Töne der verschiedenen Register einer Stimme sind von Natur merklich genug von einander unterschieden, so daß die für die Verbindung derselben nöthige Bestimmung, wo die Bruststimme natürlich aufhört und die Kopfstimme anfängt, in den meisten Fällen keinen Schwierigkeiten unterworfen ist. Doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Register der weiblichen Stimme genau zu unterscheiden. Gewöhnlich sind beim Sopran und Alt die letzten Töne der Bruststimme schwer ansprechend, stark und grell, aber wenig klangvoll, die ersten Töne der Kopfstimme dagegen schwach und matt und von wenigem Metall; bei Tenor und Baß aber findet dies Alles immer und sehr auffallend statt. Entgegengesetzte Erscheinungen sind sehr seltene Ausnahmen. Noch seltener und meist nur in dem früheren jugendlichen Alter findet man weibliche Stimmen, bei denen von Natur alle Töne fast vollkommen gleich sind. Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beiden Register so vollkommen verbinden zu lernen, daß die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Hiebei aber hat der Tenor und noch weit mehr der Bariton und Baß mit so großen Schwierigkeiten zu kämpfen, daß man diesen Männerstimmen im Allgemeinen die Kopfstimmen erläßt. Dennoch ist sehr zu rathen, wenigstens einige ernstliche Versuche deswegen anzustellen, um die Stimme auch in dieser Hinsicht genau kennen zu lernen, und nicht einen Vorzug, der vielleicht als seltene Naturgabe in ihr liegt, unbenutzt zu lassen, denn man findet allerdings Tenor- und selbst Baßstimmen, deren Kopftöne stark genug sind, um durch fleißige Uebung mit den Brusttönen verbunden und ihnen gleich gemacht werden zu können. Wem dies jedoch nicht gelingt, der muß sich mit der Bruststimme begnügen, da die Gewohnheit mancher Tenoristen u. Bassisten, den natürlichen Umfang ihrer Stimme zu überschreiten, und die ungebildete, der Bruststimme in Klang und Kraft ganz ungleiche Kopfstimme zu gebrauchen, nur dann gerechtfertigt werden kann, wenn eine komische Wirkung dadurch hervorgebracht werden kann und soll; außerdem ist sie eine dem Verständigen widrige Charlatanerie, die sich auch selten lange des Beifalls der Unkundigen erfreut, sondern bald jene, nicht eben beabsichtigte Wirkung macht. Der Alt hat zwar mehr Schwierigkeiten zu überwinden als der Sopran, kann aber, ernstliches Studium vorausgesetzt, eben so wohl wie dieser die vollkommene Verbindung der Register und eine völlige Gleichheit aller Töne der Stimme erreichen. Um diese möglich zu machen, ist die einzige zweckmäßige Vorbereitung, die schwächeren und schlechten Töne der Stimme viel zu gebrauchen und so lange zu üben, bis sie den stärkeren und besseren wo möglich vollkommen gleich sind. Vorzüglich schwierig ist dies bei den Tönen, welche die natürliche Grenze (il ponticello) bilden, weil diese, außer ungleich zu seyn, gewöhnlich auch noch mehr oder weniger unrein und unreinlich sind. Dies ist besonders in den Tönen vom eingestr. c bis g und a bei Männern der Fall, so wie in den Tönen vom eingestr. f bis zum 2gestr. e und f bei Frauen. Die Töne dieser Gränzen, auch wohl die nächsten nach Höhe und Tiefe hin, bedürfen daher einer vorzüglichen Aufmerksamkeit und Uebung. Hat man den nächsten Zweck der empfohlenen vorbereitenden Uebung erreicht, so singe man Anfangs in langsamen u. nur nach und nach in schnelleren Noten solche Folgen von Tönen, in denen man oft mit Brust- und Kopfstimme abwechseln muß. Während der Uebung in langsamen Noten wird es gelingen, die schwächeren und schlechteren Töne

etwas zu verstärken und die besseren und stärkeren etwas zu mäßigen und so die möglichste Gleichheit zu erreichen; und eine solche Uebung, anhaltend fortgesetzt, wird es möglich machen, dann auch in schnelleren Noten mit Leichtigkeit und Sicherheit von einer Abtheilung der Stimme in die andere übergehen zu können. Bei diesem Studium sehe man zugleich darauf, die Gränzen der beiden Register so zu erweitern, daß die Gränze der einen Stimmart sich um ein Paar Töne in das Gebiet der andern erstrecke. Dies ist nicht so schwer, als es vielleicht auf den ersten Anblick scheinen möchte, weil fast jede Stimme schon von Natur und ohne allen Zwang mit der Kopfstimme ein Paar Töne tiefer reicht, als wo die Bruststimme aufhört, und es ist von bedeutendem Nutzen, indem man so im Stande ist, die Brust- und Kopfstimme auf verschiedenen Tönen zu wechseln, und daher eine und dieselbe Stelle eines Gesangstücks mit der einen oder anderen Stimmart, je nachdem es der Ausdruck erfordert, vorzutragen, weil man wohl die Bruststimme in ihren höchsten Tönen zu großer Kraft anstrengen und die tiefsten Töne der Kopfstimme sanft und schwach angeben, nicht so leicht aber die tiefsten Töne dieser zum vollen kräftigen Klange verstärken, und die höchsten Töne jener zum Sanften, Weichen mildern kann; auch weil es nicht immer, z. B. bei kleinen Unpäßlichkeiten, bei verschiedenem Wetter, ja selbst bei mehr oder weniger Wärme des Locals nicht möglich ist, den äußersten Tönen beider Stimmarten vollkommene Gleichheit zu geben. Im Allgemeinen aber ist es aus den nun eben angeführten Gründen besser, zu hoch als zu tief zu wechseln. W. und N.

Registerknopf, Registerstange, Registratur u. Registerwelle oder Registratur-Welle. Ueber alle diese vergl. man den Art. Orgelregisterzüge.

Registriren. Man versteht in der Musik hierunter das (zweckmäßige) Verbinden der einzelnen Orgelstimmen (Register) zum Spiele der Orgel. Es ist dies eine Kunst und Wissenschaft zugleich, auf welcher zum großen Theile die Tüchtigkeit eines Organisten beruht. Wer auf gut Glück hin, ohne Plan, auch wohl ohne alle Rücksicht auf die Zeit, den Ort, das zu singende Lied und die Stärke der Gemeinde, und endlich auf die Proportion der Register zu und unter einander selbst seine Stimmen anzieht, so daß im letzteren Betracht Lücken in der Progression derselben entstehen oder der kleinen zu viel und der großen zu wenig sind, wodurch der Ton zwar scharf, aber auch zu jung und kindisch wird, oder umgekehrt der großen zu viel und der kleinen zu wenig sind, wodurch die Töne zu tief, kraftlos und undeutlich werden, — kann bei den sonst besten harmonischen und anderen zum Orgelspiele gehörigen Kenntnissen nicht sagen, daß er Orgelspieler sey. Nicht blos, daß die zum Spiele angezogenen Register hinsichtlich der psychischen Natur ihres Klanges den Empfindungen angemessen seyn müssen, welche in dem zu begleitenden Liede ausgedrückt sind, wie auch der Stärke des Gemeindegesanges, dem Orte und der Zeit des Spielens und Gottesdienstes: es müssen auch die Stimmen unter sich gehörig geordnet seyn nach einem vollständig progressiven Verhältnisse. Gewöhnlich registrirt man in dieser Hinsicht folgendermaßen: zuerst zieht man die Stimmen von 8′, dann 16, 4, 2 und 1′; nun die größte Quinte, die größte Terz; hernach die kleinere Quinte u. die kleinere Terz; endlich die Mixturen von der kleinsten bis zur größten. Damit hat man dann das volle Werk. Wie die einzelnen 8- u. 4füßigen Register zu einander in den verschiedenen Fällen verbunden werden, muß jeder Organist aus seiner Orgel selbst herausstudiren. Die sanften 8- u. 4füßigen Stimmen, wie z. B. Rohrflöte, Flauto traverso, Fugara, Salicional ꝛc., bedarf

man aber beim vollen Werke nicht; ihre Wirkung verschwindet alsdann doch nur, und des Windes geht dadurch viel verloren. Die Zungenwerke, wenn sie einzeln benützt werden sollen, müssen stets mit einem andern Register und am zweckmäßigsten mit einem Gedakte verbunden werden, was besonders bei der Vox humana, wie bei jedem lieblichen Zungenwerke, unumgänglich nothwendig ist. Zu häufige Veränderungen der Register während des Spielens stören den Häupteindruck, verführen leicht zu Malerei, und diese verwirrt, fällt gar leicht in's Lächerliche. Ein besonders hohes Interesse läßt sich durch eine gute Registrirung den Vorspielen geben. Das erste Vorspiel beim Beginne des Gottesdienstes muß gleichsam die Gelegenheit der Feier verkündigen, gleicht somit gewissermaßen einer Ouverture u. muß den Charakter der Freude, der Trauer ꝛc. an sich tragen, je nachdem es die Gelegenheit und Art der Feier verlangt. Ein besonnener Organist präludirt z. B. am Weihnachtstage sicher viel feuriger als an einem gewöhnlichen Sonntage, an diesem anders als an einem Buß- oder Bettage, am Charfreitage u. s. w., und wird darnach nun auch die Stimmen wählen; an einem durch eine große und frohe Veranlassung entstandenen Feiertage wird er ohne Zweifel ein lebenvolles Präludium vortragen und dazu die ganze Kraft der Orgel benutzen, und umgekehrt. Das Vorspiel vor dem Hauptgesange muß immer dem Inhalte des Liedes selbst entsprechen; da es aber in der Natur der Sache liegt, daß dieses Bezug auf den Hauptgegenstand der gottesdienstlichen Handlung des Tages hat, das Vorspiel also auch nothwendig besondere innere Kraft verlangt, so ist nicht zu rathen, dabei das volle Werk zu gebrauchen, sondern wenigstens die Mixturen wegzulassen und dagegen die Zungenwerke zu gebrauchen. Die Communion ist eine für sich bestehende Handlung, und die Lieder, welche dabei gesungen werden, drücken Demuth, Liebe aus oder handeln von Christi Leiden; deshalb sollte denn auch sowohl das Vorspiel dazu als das Lied selbst nur mit sanften und gedeckten Stimmen registrirt seyn. An den gewöhnlichen Sonntagen, wo die Lieder mehrentheils moralischen oder dogmatischen Inhalts sind und weniger Stoff zum Ausdrucke bestimmter Empfindungen darbieten, müssen die Präludien mehr einen rein ernstlichen Charakter an sich tragen, Gefühle der Andacht erwecken und die Gemeinde erbauen. Zu dem Ende vermeide man, mit dem vollen Werke zu spielen; auch schon deshalb, damit es durch den öfteren Gebrauch nicht seine Wirkung für außerordentliche Feiertage verliere. Am zweckmäßigsten sind jene in der Regel sanfte, offene, auch halbgedeckte Register, z. B. Salicional 8′, verbunden mit Rohrflöte 4′, Flauto traverso 8′ mit Fugara 4′. Ja selbst eine sanft intonirte Vox humana 8′, verbunden mit Gedakt 8′, in sehr langsamem Tempo, wird nicht ohne Wirkung bleiben. An Trauertagen würde zum Präludium ein gedecktes 16- und 8füßiges Register, diese auch mit einer langsam schlagenden Schwebung oder einem langsam sich bewegenden Tremulanten verbunden, zweckmäßig seyn. Das Präludium muß aber alsdann nur kurz abgefaßt werden, weil die gleichförmige Bewegung des Tremulanten den Zuhörer sehr bald ermüdet. Daß die Registrirung des Pedals mit dem Manuale in genauem Verhältnisse stehen muß, versteht sich von selbst, z. B. im Manuale wäre Bordun 16′, Gedakt 8′ u. Rohrflöte 4′ angezogen, so würde im Pedale Principal 16′ oder Violon 16′ nebst einem sanfttönenden 8füßigen Register klingen müssen. Ein 4füßiges Register im Pedale wäre in diesem Falle zu stark und zu hoch. Wo im Manuale 16′ fehlt, da kann man sich einigermaßen dadurch helfen, daß man 8′ statt 16′, 4′ statt 8′, und 2′ statt 4′ benutzt, indem man damit, wo es auf Gravität des Tones ankommt, um eine Octave tiefer spielt. Die Register 2′ können aber nicht gut als 4füßige für

sich benutzt werden, weil dadurch theils der Umfang der Töne nach unten hin zu sehr verengt wird, theils weil die Register von 2′ selten strenge und zart genug gearbeitet sind. Sollen 2 Manuale zum Vorspiele benutzt werden, so müssen sie in gleicher Höhe, oder das, welches der Spieler zur Begleitung benutzen will, um eine Octave tiefer angezogen werden, weil sonst sehr leicht Fehler in der Harmonie entstehen können. Das zweite Clavier muß zwar etwas schwächer als das erste, doch aber nicht so schwach registrirt werden, daß es durch das erste unterdrückt und unverständlich würde. Zur Führung der Melodie aber, die der Gemeinde vorgetragen werden muß, bedarf es eines hervorstechenden Registers, damit sie den Zuhörern gehörig auffällt. Hierzu dienen die reingestimmten Rohr- oder Zungenwerke, z. B. Vox humana, Trompete, in Verbindung mit Gedakt, auch wohl im Nothfall das Cornett mit Cymbel und Mixtur. Die durch das Vorspiel erregten Empfindungen müssen in der Begleitung des Liedes selbst festgehalten und fortgeführt werden. Eine verständige Auswahl der Register hat nicht geringen Einfluß hierauf. Es kann dadurch der Gesang der Gemeinde zusammengehalten werden, z. B. wenn das eine Manual so stark als möglich registrirt, die Melodie darauf geführt, das andere aber schwächer registrirt und mit diesem jenes harmonisch begleitet wird. Auch auf Hebung des Inhalts des Liedes kann die Registrirung von Wirkung seyn. Nur muß der Organist sich hier sorgfältig hüten, nicht in Malerei auszuarten, und vielleicht einzelne Sätze oder gar nur Worte bezeichnen und herausheben wollen, wodurch die im ganzen Liede herrschende Empfindung gestört und so gerade die entgegengesetzte der beabsichtigten Wirkung hervorgebracht wird. Hie und da finden sich freilich auch in Liedern, die im Ganzen stark vorgetragen seyn wollen, einzelne Strophen u. Verse, deren ganzer Charakter einen sanfteren Stimmengang fordert, und umgekehrt: da muß der Organist den Umständen nach sich zu helfen wissen. Der Klang der Stimmen ist verschieden; ein und dasselbe Register tönt in einer andern Kirche oft ganz anders; einmal ist die Arbeit des Orgelbauers, das anderemal die Beschaffenheit und der Bau der Kirche daran schuld: das muß der Organist studiren, und darnach den Effect der einzelnen Register berechnen. Ist ein Register sanft intonirt, so kann es in einer großen, mit Menschen angefüllten Kirche nicht wohl allein, sondern immer nur in Verbindung mit noch einem andern benutzt werden. Am meisten weichen die Zungenwerke von einander ab. Darum gehe der Organist fleißig auch außer der Zeit des Gottesdienstes zu seiner Orgel und studire die einzelnen Register, für sich wie in ihren Combinationen. Langsam ansprechende Register, wie z. B. Quintatön, eignen sich nicht zum schnellen Vortrage; das Principal paßt zum heitern Vortrage, die offenen sanften Flöten zum lieblichen, die gedeckten zum sanften und ernsten, die gedeckten 16′ mit 8′ zum traurigen und wehmüthigen, die Zungenwerke zum pomphaften und festlichen, die Mixturen zur Kraft, die Quinten und Terzen zur Verstärkung, Ausfüllung und Unterstützung. Weder Mixturen, Tertien noch Quinten, wie alle 2- und 1füßigen Register, können ohne andere zu 8′ und 4′ beim Choralspiele angewandt werden. Bei Kirchenmusiken muß bei der Registrirung zunächst auf die Unterstützung der Instrumentisten und Sänger Bedacht genommen werden, damit die Orgel dieselben nicht übertönt. Wo es an Blasinstrumenten fehlt, können diese recht wohl, wenn der Organist nur Geschick dazu hat, mit der Orgel ersetzt werden: die Flöte z. B. durch ein sanft tönendes Flötenregister; der Fagott durch Vox humana (wenn diese nämlich durchgeht) oder durch ein Principal, wenn kein anderes sanft tönendes Zungenregister da ist; das Horn ersetzt am besten Flutuan 16′ oder

Dulcian 16′ oder 32′ (im letzteren Falle muß es aber um eine Octave höher gespielt werden) u. s. w. Alles dies ist freilich nur Surrogat, aber im Falle der Noth kann man sich doch damit behelfen. Räthlich ist, daß der Organist noch vor dem Anfange eines Liedes oder einer Musik registirt. Wir glauben, hinlänglich darauf hingewiesen zu haben, welche große und schwierige Aufgabe es ist, gut zu registriren, und welche ungemeine Uebung, Gewandtheit, Kenntniß, Einsicht und Gefühl dazu gehört; der Organist darf also wohl bei Zeiten daran denken und mit der gehörigen Ueberlegung und Zeit dabei verfahren.

Regnard, Francois, gehörte zu den guten Componisten seiner Zeit. Er war aus Douay gebürtig, und blühete besonders um 1570. Damals stand er im Orchester der Cathedralkirche zu Dornick. Man kennt noch 50 4- und 5stimmige Motetten und eben solche Chansons von seinen Werken, welche 1575 und 1576 zu Douay und Paris in 2 großen Sammlungen erschienen.

Regnard, Jacob, Kaisers Rudolph II. Vicecapellmeister zu Prag, geb. in Flandern, war unter Maximilian II. als Capellknabe zur Musik gebildet worden, wurde darauf von diesem Kaiser zum Vicecapellmeister ernannt und nach dessen Tode auch von Rudolph II. in diesem seinem Amte bestätigt. Auf den ausdrücklichen Wunsch des Erzherzogs Ferdinand ward er diesem einmal auf einige Zeit zu Diensten überlassen; als derselbe aber starb, kehrte Regnard wieder in seine vorige Stelle zurück. Kurz vor seinem Tode, dessen Zeit sich aber nirgends bestimmt angegeben findet, componirte er noch 9 Messen (M. sacrae ad imitationem selectissimarum cantionum 5, 6 et 8 voc.) und widmete sie dem Kaiser. Das Dedicationsschreiben verfertigte er, laut Unterschrift, am 31sten Dec. 1599. Er erzählt darin dem Kaiser seine Lebensgeschichte, und fährt dann fort, daß er jetzt krank und schwächlich sey, so daß er sein Ende bald erwarten müsse. Diese Messen seyen daher sein letztes Werk, und erst nach seinem Hinsterben würde sie sein Weib Sr. Majestät überreichen, deren hohem Schutz er dann auch seine Familie empfehle. Die Messen erschienen 1602 im Druck. Das beweist aber noch nicht völlig, daß er damals auch schon todt war, denn 1605 wurden noch 4- bis 12stimmige Motetten, und 5stimmige Gesänge, 1611 ein anderes Buch Messen, u. 1614 noch Magnificat, Salve regina, Antiphonien ꝛc. von ihm gedruckt, was übrigens auch nachgelassene Werke seyn können. Als Componist war er schon 1552 durch 4- und 5stimmige Magnificate bekannt. Nachgehends setzte er besonders noch viele Lieder, deutsche und italienische, und mit und ohne Begleitung, und Motetten, welche meistens in ganzen Sammlungen erschienen. o.

Rego, Pedro Vaz, geboren 1670, war Capellmeister zu Elvas in Portugal, und einer der gelehrtesten und fleißigsten Componisten seiner Zeit und seines Landes. In der Cathedralkirche zu Evora liegt von seinen Compositionen noch ein Werk: Defensa sobra a entrada da novena da Missa Scala Aretina, und ein Tradato da Musica; beides aber in Manuscript; unendlich viele andere sind verloren gegangen. Er starb zu Evora 1736. Wahrscheinlich hielt er sich die letzte Zeit seines Lebens hier auf.

Regulae, lat. Name der Orgelregisterzüge (s. d.).

Reicha, Joseph, geboren 1757, ein Meister im Violoncellspiele, Componist und tüchtiger Orchesterdirector. Anfangs stand er in Diensten des Grafen von Wallerstein; 1787 aber erhielt er einen Ruf als Concertdirector nach Bonn. Man rühmte ihn von hieraus allgemein, und einige Reisen

verbreiteten seinen Ruf als Virtuos, wie Compositionen als gebildeten Musiker überhaupt. Er setzte viele Concerte für das Violoncell, und Duette; auch Einiges für die Flöte. In seinem 35sten Jahre aber schon ward er durch ein furchtbares Gichtleiden des Gebrauchs fast aller seiner Glieder beraubt. Völlig gliederlahm konnte er gar Nichts mehr arbeiten. In Augenblicken, wo die Schmerzen nicht zu arg waren, diktirte er einem Notencopisten noch ein Paar concertirende Sinfonien für Violine und Violoncell, Duette und Concerte in die Feder, die gedruckt wurden. Es waren aber meist frühere Arbeiten, die er jetzt nur hie u. da noch veränderte. Im Jahre 1803 gab er durch ein Violoncellconcert das letzte Lebenszeichen von sich. Seitdem hat man Nichts mehr von ihm gehört. Wahrscheinlich erlöste ihn der Tod bald darauf von seinem Elende. Nach Einigen soll er sogar schon 1793 gestorben seyn.

Reicha, Anton, geboren in Prag 1770, studirte die Musik und Composition unter Mozart und Michael Haydn, besonders aber unter letzterem. Hinsichtlich seiner früheren Lebensgeschichte hat man ihn oft mit dem vorhergehenden verwechselt, und ist sogar dreist genug gewesen, zu versichern, daß sein Hauptinstrument das Violoncell, und er sowohl Cammer-Violoncellist beim Grafen Wallerstein, als nachgehends Concertmeister in Bonn gewesen sey. An alle dem ist aber kein wahres Wort, mit so großer Gewißheit es auch noch vor Kurzem, als man Reicha's Tod aus Paris meldete, in einigen französischen und deutschen Zeitschriften behauptet wurde. Ja man ist so weit mit der Unwahrheit oder Oberflächlichkeit gegangen, daß in der Leipz. neuen Zeitschrift für Musik erzählt wurde, nach dem Tode Mehuls 1800 sey R. von Bonn nach Paris berufen worden. Mehul starb bekanntlich aber erst 1817, und der Concertmeister Reicha in Bonn lebte noch 1803 daselbst. Reicha's Concertinstrument war von jeher das Clavier, und seine Schule machte er vollständig in Wien, wenn seit 1800 auch u. noch früher Werke von ihm zu Paris gedruckt wurden, wie z. B. „Etudes ou Theories pour le Piano," „Etudes des transitions et deux Fantasies pour le P.," mehrere Fugen und Sonaten u. s. w. Erst 1804 wandte sich Reicha nach Paris u. fand an Cherubini einen treuen Freund und Rathgeber. Der Ruf seiner gründlichen Kenntnisse und seiner großen Fertigkeit auf dem Claviere drang bald durch die große Masse von halben und ganzen Künstlern, welche ihn in Cherubini's Nähe in Paris umgab. Ein Paar Quartette, welche er herausgab, reichten hin, diesen Ruf in Frankreich für immer fest zu gründen. Eine Reihe von Jahren aber lebte er dennoch nur als Privatmann, ohne irgend eine Art von Fixirung, in Paris, gab Unterricht, componirte Viel u. meist zwar für Clavier, studirte für sich, und führte überhaupt ein ganz zufriedenes, glückliches Leben, um so mehr als seine Ansprüche nach Außen nie hoch gesteigert waren, und sein, freilich unersättliches Verlangen nach künstlerischem Ansehen von Tag zu Tag doch immer mehr befriedigt ward in der Huldigung, womit Kenner u. bloße Freunde der Musik ihm entgegentraten. 1814 schrieb er „Traité de melodie" etc. Abgesehen von den Verdiensten, welche sich damals neuere Theoretiker um diesen Theil der Kunstwissenschaft bereits erworben hatten, so lagen auch schon viele andere ältere Werke über denselben Gegenstand vor; R. aber muß sie damals noch nicht gekannt haben, sonst hätte er sicher kein Buch in die Welt geschickt, das nicht allein die Mängel der früheren nicht vermeidet, sondern durch manche neue u. größere sogar noch hinter diese zurücktritt. Das Vorzüglichste und Anwendbarste in dem ganzen Werke waren die beiden Abschnitte „über den Vortrag der Melodie," und „über die Art und Weise, sich in der Melodie zu üben;" das

aber ist offenkundig das Wenigste, wornach man fragt, wenn man die Melodie theoretisch und kunstwissenschaftlich abgehandelt wissen will. Am ausführlichsten hatte er die Rhythmopöie behandelt; Neues aber brachte er auch darin nicht. Gleichwohl machte das Buch Aufsehen, besonders in Paris, u. R's Name als Theoretiker gewann ebenfalls schon einen schönen Klang. Von seiner endlichen Anstellung als Professor am Conservatoire zu Paris an trieb er fast ausschließlich Theorie, und man muß gestehen, daß er nun ein früher versäumtes Studium der musikalischen Literatur mit einer bewunderungswerthen Ausdauer und Umsichtigkeit nachholte. War er auch durch und durch Contrapunktist von Haus aus — möchte man sagen, so war jenes Studium doch um so nothwendiger, als ihm ein Theil des Unterrichts der Composition am Conservatorium übertragen wurde. Den ersten großen Beweis von den glänzenden Erfolgen jenes Eifers legte er ab in der „Traité de haute Composition musicale" (2 Bde. 1825). Es ist dies ein Werk, das den Contrapunkt in allen Theilen auf das gründlichste und ausführlichste behandelt. Hatte er mit seiner 1816 erschienenen „Traité de harmonie" dem ganzen Lehrsysteme der Composition in Frankreich einen gewaltigen Stoß gegeben, so vollendete er mit diesem die Revolution. In der That, man muß erstaunen über die ungeheueren Fortschritte, welche R. in so kurzer Zeit auf einer Bahn machte, auf welche nur ein zufälliges Geschick, nicht ein uranfänglicher Beruf ihn geführt hatte, und auf welcher er stets nur für sich, auf sich selbst verlassen, fortwandelte. Und dennoch ist es weniger eine geniale Größe und Kraft des Geistes, als ein eiserner Fleiß und beharrlicher Wille, was uns so bewunderungswürdig hier an ihm auffällt. Frankreich kann es nie vergessen, was R. für sein musikalisches Unterrichtswesen gethan hat, aber es wird sich auch niemals angezogen fühlen von seinem Genius. Den ersten Weg zum Werke bahnte er sich durch seinen mündlichen Unterricht. Die Compositionen, mit welchen er in Paris debutirte (und von welchen wir nachher reden), seine große Geneigtheit, Schüler zu bilden, und der günstige Erfolg seiner Bemühungen in diesem Fache, so wie nachgehends auch seine Stelle als Lehrer der Composition am Conservatoire verschafften ihm bald und für die Dauer eine so große Anzahl Jünger, daß es ihm leicht werden mußte, seine Ansichten und Grundsätze allgemein zu verbreiten. Vielleicht ist in ganz Frankreich keine Stadt von nur einigermaßen Bedeutung, wo nicht wenigstens ein Lehrer arbeitet, der einst R's Schüler war, und Künstler wie Onslow und Berlioz sind unter denen, die ihn ihren Meister nennen. Seinem persönlichen Wirken kräftig zur Seite standen seine schon genannten Lehrbücher, und namentlich das letzte, oder die letzten beiden. Der Franzose liebt nicht die Philosopheme und Spitzfindigkeiten in der Kunst wie der deutsche. R. erkannte dies und fand nun auch bald das Hinderniß, welches alle früheren französischen Theoristen selbst ihren Werken, sich allgemeiner zu verbreiten, gesetzt hatten. In R's Büchern kommen nur solche Dinge zur Sprache, die einen directen Einfluß auf die Praxis haben; nur Technisches wird darin gelehrt. Wer Wortgrübeleien über Fragen, wie z. B. ob die Tonleiter ein Natur- oder Kunsterzeugniß sey, eine Critik anderer Systeme, Rechtfertigungsreden, pathetische Declamationen über Charakteristik, Aesthetik und dergl. darin sucht, bemüht sich vergebens. Reicha führt seinen Lehrling in die Werkstätte, wo der Meister selber schafft. Bis aufs Kleinste hin zeigt er ihm, wie man den Rock macht, aber unterhält ihn nicht mit der Appretur des Tuchs oder die Wäsche der Wolle. Und das eben ist es, was uns beweist, wie gewaltig er alle frühere Literatur durcharbeitet, u. wie er hier ihre Wesenheit in sich aufgefaßt hat; was der Franzose be-

durfte, wenn endlich einmal ein gründlicher Musiker aus ihm werden sollte. Zum Dank für das große Werk, das er auf solche Weise vollbrachte, und das wir gewiß nicht mit Unrecht oben eine wahre Revolution im musikalischen Unterrichtswesen nannten, ward er Mitglied der Königl. Academie, zum Ritter der Ehrenlegion und endlich auch zu einem der Inspectoren des Conservatoriums ernannt. Als Componist war er — wenn auch übrigens fleißig (er hat mehr denn 150 Werke vollendet), doch nie so glücklich denn als Theoretiker und Lehrer. Er schrieb mehrere Opern; nur 2 davon aber kamen in Paris zur Aufführung, und auch diese 2 fanden wenig Beifall u. sind jetzt vergessen. Gute Theoretiker sind meistens unglückliche Praktiker, nämlich in der Musik. Die steife musikalische Rechenkunst verdrängt allmählich den freien unabhängigen Aufschwung des dichterischen Geistes. Ueber dem Studium des Positiven vertrocknet nach und nach die Einbildungskraft, und somit geht die ganze Idealwelt, die nur allein den Künstler macht, zu Grunde. Reicha's sämmtliche Instrumentalwerke, und deren sind gedruckt über 100 an der Zahl, tragen mehr oder weniger den Stempel der Scholastik. Herrliche Arbeiten, gute Studien hat er geliefert, aber wenig Trost und Erquickung. Am höchsten unter allen seinen Compositionen stehen seine Quintette. Sie haben auch in Deutschland einen großen Ruf und sollten keinem Musiker, der es ehrlich mit sich und seiner Kunst meint, gerade um der Studien willen, die sie liefern, unbekannt seyn. Der Erfindung, herrschenden Stimmung und dem Geschmacke nach ist R. in seinen praktischen Werken immer ein deutscher, ein Schüler Mozarts und Haydns, geblieben; aber was die Ausarbeitung betrifft, so spielt er gar oft ins kecke Französische über. Nicht selten greift er in die Tiefe, aber er bleibt nicht lange unten. Das mag denn auch seinen Ruf als Componist bei den Franzosen so hoch gesteigert und lange auf ziemlich gleicher Stufe erhalten haben. Er starb zu Paris, das er nie mehr verlassen hatte, am 28sten Mai 1836 an einer Brustentzündung. Am 30sten Mai ward er beerdigt. Die Leichenfeier hatte in der Kirche zum heiligen Rochus statt. Cherubini, Paer, Auber und alle Professoren des Conservatoriums waren dabei. Die Sänger der großen Oper, des Feydeau und des Conservatoriums führten den musikalischen Theil der Feier aus. Beigesetzt ward der Leichnam auf dem Kirchhofe père Lachaise.

Reichardt, Johann Friedrich. Unsere Encyklopädie hat es sich zur unablässigen Pflicht gemacht, nach Kräften die strengste Wahrheit zu reden. Von diesen Grundsätzen ausgehend unterziehen denn auch wir uns hier dem Geschäft, das Künstlerleben eines Mannes zu entwerfen, der, fast ein halbes Jahrhundert, von der einen Seite eben so gelobt, als von der andern getadelt wurde. Reichardt wurde am 25sten November 1751 zu Königsberg in Preußen geboren. Sein Hang zur Musik führte ihn frühe schon in die Schule des bekannten Contrapunktist Richter daselbst. Zu seinem Hauptinstrumente wählte er die Geige, und machte auf derselben so schnelle Fortschritte, daß er sich bereits in seinem 20sten Jahre damit auf Reisen begab, und (1775) selbst in Berlin auftrat. Hier war eben Graun gestorben, und Friederich II. ernannte R. an dessen Stelle, zu seinem Capellmeister. Wie sehr der König den wissenschaftlichen Mann in ihm achtete, geht daraus hervor, daß er ihn nicht, wie manches andere Mitglied der Capelle, „Musikant" sondern „Musiker" nannte. Allerdings mußten, diese Auszeichnung sowohl, als auch seine Stellung an dem Hofe Friedrichs des Großen mächtig auf R. einwirken; ob sie es nicht fast zu sehr gethan? darüber möge folgendes Ereigniß entscheiden. „In der Capelle des Königs befand sich die

Mara. Die Majestät hatte dieser weltberühmten Sängerin bewilligt, daß, da wo sie eine Arie zu singen habe, die ihr nicht zusprechе, sie eine andere an deren Stelle wählen dürfe. Herr R. schrieb sein erstes Werk für den Hof: einen „Bewillkommnungsprolog an den, in Berlin angekommenen Großfürsten von Rußland," u. in diesem Werke fand die Sängerin Gelegenheit, von jener Erlaubniß Gebrauch zu machen. Dem aber widersetzte sich der Componist mit aller Macht, und so, daß selbst der König für dies Mal sein Wort zurücknahm. Die Mara mußte gehorchen. Indessen sang sie die Reichardt'sche Arie mit nur zu fühlbarem Widerwillen bis zur Cadenz; dann aber hielt sie länger als gewöhnlich an, schien sich zu besinnen, und — wiederholte nun in dieser den größten Theil derselben Arie, ohne alle Begleitung. Sie schloß, und jetzt ertönte von allen Seiten ein schreiendes „Bravo," mit mehr denn dem gewöhnlichen Händegeklatsch begleitet. R. jedoch, wir müssen es ihm zum Ruhme nachsagen, nahm von der Sache nicht die mindeste Notiz, ließ aber die Sängerin später im ruhigen Besitze ihres Privilegiums. Wir haben diese Erzählung aus der Mara eigenem Munde. Das hohe Alter des Königs, wie auch des größeren Theiles seiner Musiker, verursachten, daß die Oper ziemlich in Verfall kam, wie auch die Concertmusik. R. errichtete während dem ein Concert spirituel, in welchem sich die Hofcapelle mit der des Thronerben vereinigte, und wovon Gerber rühmt, daß es durch eine zahlreiche Gesellschaft der Vornehmsten zum Höchsten gesteigert worden. Was dies Concert jedoch vor anderen besonders auszeichnete, war, daß R. den Text der abzusingenden Gedichte gedruckt in der Zuhörer Hände gab, damit die Aufmerksamkeit nicht auf heterogene Dinge gerichtet werde. Um diese Zeit (1782) erhielten wir auch den 1sten Theil von Reichardts „Kunstmagazin," das beste Werk vielleicht, was je aus seiner Feder geflossen; denn ohngeachtet dessen, was die Critik (Cramers Magazin S. 29, 239) über dasselbe gesagt, enthält es, namentlich für den angehenden Musiker, des Wichtigen so viel, daß es ihm nicht genug empfohlen werden kann. Hohe Bescheidenheit dürfen wir freilich auch in diesem Werke nicht erwarten, und das mag die Ursache seyn, weshalb R. selbst laute Klage führte über die wenige Theilnahme an demselben. Es endete dies ausgezeichnete Werk (leider!) schon mit dem 2ten Theile, der erst neun Jahre nach dem ersten erschien. Reichardt schließt jedoch das Ganze mit dem Kyrie und Christe des unsterblichen Fasch, wofür ihm noch unser besonderer Dank nachfolgt. Der regierende Herzog von Meklenburg-Schwerin verlangte von R. Musik zum 65sten Psalm, wofür der Componist eine goldene Dose mit dem Brustbilde des Königs, das an einer goldenen Kette hing, nebst 40 Louisdor baar erhielt. Friedrich II. starb, und dessen Nachfolger bestätigte R. in seiner Stelle. Das Orchester des Verstorbenen wurde nun mit dem des neuen Regenten vereinigt. R's erste Arbeit für den Augenblick war eine Trauercantate auf den Verblichenen, die dem Componisten ein Geschenk von 100 Louisd'or einbrachte. Das Te Deum, welches er darauf zur Krönung Friedrich Wilhelms schrieb, honorirten Sr. Majestät mit einem gnädigen Handschreiben nicht allein, sondern auch mit einer goldenen Schnupftabacksdose mit des Königs Bildniß. Der Unthätigkeit zu entgehen, in welche die Zeit der Hoftrauer R. setzte, unternahm er eine Reise nach London und Paris. Am ersten Orte führte er seine Compositionen mit vielem Beifalle auf, und zwar am Hofe wie in der Stadt. Nicht so am zweiten und aller Versuche, ja selbst mehrerer Hin- und Herreisen ungeachtet, ward es ihm nicht möglich, seine besonders für das dortige Theater verfaßten Opern: „Tamerlan" und „Panthée" zur Aufführung

zu bringen, woran nur allein die Kabale dortiger Musiker Schuld war. Im Carneval 1788 componirte er die große Oper: „Andromeda.“ Von dieser wird gesagt, „der Verfasser habe sich darin der Manier des Gluck genähert, ohne jedoch irgend eine musikalische Schönheit der Poesie zu opfern.“ Wir verstehen dies nicht ganz, und meinen, sich der Manier eines Anderen hingeben, zeugt nicht von Originalität; von Gluck aber zu sagen: er habe die Musik der Poesie aufgeopfert, heiße — ihn nicht verstehen. Vergessen wir jedoch nicht zu melden, daß diese Oper nicht allein eine Gehaltsvermehrung von 800 Thlr., sondern nebenbei von der verwittweten Churfürstin von Baiern eine prächtige goldene Dose einbrachte. Zum Geburtstage des Königs 1789 componirte R. die Oper „Brennus.“ Von dieser hören wir nur, daß die Decorationen dazu 15000 Thlr. gekostet, und die Talente eines Duport, Schwarz, Palsa und Türrschmidt darin besonders in Anspruch genommen worden, was allerdings den hohen Beifall verdiente, den das Publicum hier laut werden ließ. Ein sonderbares Ereigniß tritt jetzt ein: der Hof verlangt die Oper „Protesilao“ und läßt nur Einen Act davon R., den anderen jedoch den churfächsischen Capellmeister Naumann in Musik setzen. Dazu kommt, daß selbst Gerber klagt, wie auch Reichardt habe erfahren müssen, daß es keinen ruhigen Genuß gebe in dieser sublunarischen Welt, woran die Mißgunst den größten Antheil habe. Dies würde uns für R. wehe thun, wären wir nicht überzeugt, daß sein reines Gewissen ihn über dergleichen hinausgesetzt habe. Auch muß denselben der Balsam, welchen wir von Gerber in diese Wunden gestreuet sehen, daß nämlich, von Person ein schöner Mann, sein Bildniß in Pastell bei Musikdirector Hiller in Leipzig zu sehen sey, welches demnächst auch in Kupfer gestochen werden soll; wie auch daß Bildhauer Kreul zu Weimar an R's Büste arbeite, u. s. w. gewiß völlig wieder zufrieden gestellt haben. Wir finden R. hierauf wiederholt in Italien; verweisen jedoch, der Kürze wegen, das Specielle dieser Reise betreffend, auf die Berliner Monatsschrift von 1790 S. 82. R. kehrte bald zurück, und componirte die Oper „Olympiade,“ welche das höchste Ziel der Vollendung genannt wird. Die glänzende Zeit, welche jetzt (1791) wegen der hohen Vermählungen in Berlin eintrat, veranlaßte R. eine musikalische Zeitschrift zu redigiren. Sie erschien zuerst unter dem Titel: „Musikalisches Wochenblatt;“ im Sommer darauf (1792) verwandelte sie sich in eine „Monatsschrift,“ und ward ein Jahr später (1793) zu einer „musikalischen Zeitung;“ worauf sie bereits am Ende desselben Jahres schon wieder einging. So gut wir die Möglichkeit davon einsehen, daß J. J. Rousseau zu einem Manne, der den Philosophen zu loben gekommen war, sagen konnte: „mettez vous la Mr! et ne me louez plus!“ eben so unmöglich ist es uns, das Eigenlob zu begreifen, welches in diesem Reichardt'schen Werke herrscht. R. beginnt es mit dem höchsten Anpreisen seiner Oper: Olympiade. Dann setzt er die Opern des Alessandri, seines Collegen, eben so tief herab, als er die seinige erhebt, was die Verabschiedung dieses, sonst gepriesenen Italieners zur Folge hatte. Ferner: anstatt sie Gerber freundschaftlich zur Benutzung bei einer zweiten Auflage seines Lexicons zu übermachen, hört er nicht auf, sein Werk mit „Zusätzen zu Gerbers Tonkünstler-Lexicon“ anzufüllen. Gerber war indessen klug genug, bonne mine a mauvais jeu zu machen, und hört nicht auf, von den Geschenken zu erzählen, die R. für seine Compositionen geworden, lobt diese noch wohl mehr als nöthig gewesen, u. nimmt sich seiner mehr noch an, als er verantworten konnte. Alsdann setzt dies Werk Männer wie Philidor, Monsigny, Gretry u. A. zu den Plagiariern herab, und behandelt den Capellmeister Himmel wie einen Schulknaben. Am

wenigsten verzeihlich ist jedoch, was wir darin über Mozart lesen, und buchstäblich hier hersetzen: „Zu welchen Ungerechtigkeiten," heißt es dort (Mus. Zeitung Nro. 37. pag. 130.), kann nicht das Vertheidigen der Mode in der Musik verleiten! Mozart gebührt Verehrung allerdings; er war ein großes Genie, und hat mitunter vortreffliche Sachen geschrieben, so seine Zauberflöte, einige seiner Ouverturen und Quartette. Aber das Gemozärte hat jetzt schier kein Ende. Man sehe nur in Concerts, wie sich die Köpfchen der Damen wiegen, wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel, wenn das poetisch unsinnige Ding gesungen wird: „Mann und Weib, und Weib und Mann (macht netto 4)" „Reichen an die Gottheit an." Dies Alles flößt in der That kein Zutrauen ein, das sich aber noch um Vieles vermindert, wenn, wie es (mus. Wochenblatt XXIV. 187—188) der Fall ist, über ein Werk gut geurtheilt, während in einem Anhängsel gesagt wird, es habe dies Lob keineswegs verdient, jedoch u. s. w." Kommt noch dazu, daß die Benützung der Werke R's, selbst mit denen anderer Meister hier in keinem Verhältniß steht, so mußte das Zutrauen zu dem journalistischen Unternehmen ganz verloren gehen. Welch ein Dunkel auch über die (1794) eintretende Unzufriedenheit des Königs mit Reichardt, so daß er ihn verabschiedete, und später zum Salzinspector in Giebichenstein bei Halle machte, schweben möge, so muß der Gedanke an den sich nähernden Feind und „die vertrauten Briefe über Frankreich," die aus R's Feder geflossen waren, u. den Freund der Revolution verriethen, einiges Licht darüber bringen. R. ging nach Stockholm, dann nach Hamburg, wo er das Journal „Frankreich" herausgab, und sich in Holstein ein Landgut kaufte; er mußte aber flüchten, und zwar „als wackerer Mann und Patriot," wie Gerber sagt, nach Danzig, wo er dem preußischen Commandanten General von Kalkreuth das Protokoll führte (s. Leipz. mus. Zeitschr. Jahrg. 10. pag. 333). Zuletzt finden wir ihn als Salzinspector am Orte seiner Bestimmung, und zwar mit all den Seinigen. Friedrich Wilhelm starb, und R. trat mit seiner im Jahre 1789 bereits verfaßten Oper „Brennus" wieder in Berlin auf. Wir wissen nicht, wie die Worte „endlich" und „nun" zu verstehen sind, welche Gerber bei Meldung dieser Angelegenheit zu verstehen giebt. Der König wird für G. doch nicht zu lange gelebt haben, und dies längere Leben seinem Freunde R. nachtheilig gewesen seyn? Der Monarch war ein großer Kenner und Beförderer der wahren Tonkunst, und hatte er doch, um sich R. zu erhalten, demselben einen Urlaub von 3, sage drei ganzen Jahren bewilligt, um seine zerrüttete Gesundheit wieder herzustellen. Friedrich Wilhelm III. bestätigte Reichardt in seiner Salz-Inspectorstelle zu Giebichenstein, die er auch, und trotz seiner Geschäfte in Berlin bis zu der Landesvertheilung besorgte, durch welche er ein westphälischer Unterthan wurde. Zum Huldigungstag des neuen Regenten setzte R. die Oper „die Geisterinsel," welche auf das Herrlichste gegeben wurde. Späterhin erfand er „das Liederspiel" (s. dies.). Ferner erschien (1801) die Oper „Rosamunde," die dem König so gefiel, daß er dem Componisten nicht nur 300 Thlr. baar schenkte, sondern auch seinen Gehalt als Salzinspector auf 800 Thlr. erhöhete. Auf einer abermaligen Reise nach Paris (1802) leuchtete R. ein besserer Stern, so daß er erst nach langer Zeit und als Mitglied der 4ten Classe des dortigen Nationalinstituts zurückkehrte. Kurz vorher hatte ihn auch die königl. Academie der Musik in Stockholm zum Mitgliede aufgenommen. Er gab jetzt wieder „vertraute Briefe aus Paris geschrieben 1802 und 1803" heraus, und mit seinem Freunde Schlabrendorf gemeinschaftlich „Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Consulate." Als 1806

die Fronzosen nach Halle vordrangen, verließ er daher seinen Wohnplatz, und hielt sich ein ganzes Jahr in Danzig, Königsberg u. Memel auf. Nach dem Frieden von Tilsit rief der neue König von Westphalen alle seine in den eroberten Provinzen ansässigen Untherthanen bei Strafe der Einziehung ihrer Güter zurück, und so mußte auch R. nach Halle zurückkehren. Da er aber seine Stelle als Salinendirector aufgehoben fand, so wendete er sich nach Cassel (1808), wo er sich um die Hofcapellmeisterstelle bewarb, die ihm auch, mit dem Gehalte von 2500 Thlr. jährlich zu Theil ward. Er fand in Cassel eine ausgesuchte Capellmusik, welche die Feska, Keller, Thurner, die Gebrüder Schunke, Wiele u. andere berühmte Künstler zierten; eine deutsche Oper, die mit der französischen um den Preis wetteiferte; ein Ballet unter der Leitung des Taglioni, u. s. w., viele ausgezeichnete Musikkenner unter den Franzosen, Italienern und Deutschen, die das westphälische Königreich gestalteten, und denen alle großen Werke ihrer Nationen bekannt waren; die den ihnen noch fremden deutschen Koloß, Händel, in seinen Meisterwerken hier kennen zu lernen wünschten, und nachdem sie einst dessen Messias gehört, laut riefen: Çela ne pourrait il pas recommençer encore?? — Hier war nun die Klippe, an welcher R. scheiterte. Man warf ihm vor, er lasse mehr von seinen Werken hören, denn von anderen. Die Alten schrien nach Gluck, Philidor, Monsigny, Gretry, die Jüngern nach Cherubini, Mehul u. s. w. Auch war R's ernste Muse denen nicht zuträglich, die sich allein dem „vogliame ridere" hingegeben. Kurz R's Compositionen machten in Cassel durchaus kein Glück. Dazu kamen noch einige andere Dinge, die nicht gefallen wollten. Das vom Landgrafen Friedrich II. gestiftete Schullehrer-Seminar besaß einen trefflichen Chor. Der Stifter desselben, zwischen Schule und Bühne streng unterscheidend, bediente sich zur zweiten eines besonderen Chors. Sein Nachfolger, durch die laxen Begriffe von Moral des zeitigen Theaterdirectors verführt, zwang diese Schulcandidaten, im Theater zu singen. So fand sie R., der jedoch bald den Plan entwarf, sie von ihrer eigenen Bestimmung loszureißen, und ganz der Bühne zu überliefern. Indessen legte sich die Direction des Instituts mächtig gegen dies Unternehmen, und R's Plan ward zurückgewiesen. Sein Groll hierüber (es geht dem Erzähler nahe, es sagen zu müssen) ging so weit, daß er den, von welchem er glaubte, daß er Schuld an seiner Zurückweisung sey, auf öffentlicher Straße grob beleidigte. Die Sache wurde bekannt und selbst von den Mitgliedern des Hoforchesters, von denen sich R. sehr entfernt hielt, und nur die Cirkel der Vornehmen besuchte, hatte er Kränkungen darüber zu erfahren. Es wollten die höheren Staatsbeamten ihren Monarchen, auf seinen Geburtstag, mit einer Oper erfreuen, deren Inhalt eine seiner edelsten Handlungen, nämlich die einstige Loskaufung der französischen Sklaven aus Algier, darstellen sollte. Sie übergaben einem dritten das Gedicht: „Les Esclav d'Algier," und R. sah sich verbunden, die Proben darüber zu leiten. Die Nichtachtung ging so weit, daß man von selbst ihm Urlaub zu einer projectirten Reise nach Wien gab, die er nicht ermangelte, dem leselustigen Publikum sofort mitzutheilen. Verschwunden war aber damit aus dem Königreiche Westphalen Signor Riccoduro, Monsieur Règhaar und Herr Thrahcier, wie R. sich (S. dessen mus. Zeit. III, 30) auch rückwärts schrieb. — Reichardt war, nach der Meinung derer, welche Kunst und Wissenschaft genau zu unterscheiden wissen, Tongelehrter, keineswegs aber Tonkünstler. Man wird in seinen Compositionen (mehrere Lieder ausgenommen) wenig Fehler finden gegen die Regeln des Tonsatzes; Kunstwerke aber sind sie nicht. Ein Mann von solchen Umsichten wie R., solchem Rufe von Einer

Seite, und denen ihm in seiner Stellung zu Gebote stehenden Mitteln, hätte auf besserer Bahn über Jahrhunderte hinaus wohlthätig auf die Tonkunst wirken können. — Er starb am 27sten Juni 1814 zu Giebichenstein, wohin er sich von Wien aus, weil eine Unterhandlung mit dem dasigen Theaterdirector fehl schlug, zurückgezogen hatte, und wo er auch seine „Briefe über Wien" schrieb. Des genauesten Verzeichnisses seiner hinterlassenen Werke wegen verweisen wir auf Gerber. Es besteht in 23 theoretischen Schriften; 58 geistlichen und weltlichen Singstücken, theils gedruckt, theils geschrieben; ferner: in gedruckten Liedern mit Clavier, 76 Hefte an der Zahl; und in 20 Werken fürs Fortepiano. Summa in 177 Werken. G.

Unmöglich können wir obiges Urtheil über Reichardt unbedingt und in allen Stücken unterschreiben; so wie sich indeß auch Gerber hier nicht von großer Partheilichkeit freisprechen läßt. Bis zum Unsinn geht in Wahrheit bisweilen die Lobhudeley, womit er von R. redet. Die Musik dieses ist, wie es oben ganz richtig heißt, nicht das Erzeugniß eines musikalischen Genies, sondern lediglich der Bildung und des Studiums; aber eben deshalb hat R. auch hinsichtlich der Charakteristik und der einfach großen Darstellung doch manches Ausgezeichnete geleistet, wie z. B. in „Macbeth" und der „Geisterinsel." Sieht man auf die Oper „Brennus" blos, so muß ihm freilich Steifheit, Trockenheit und Leere vorgeworfen werden, und sonderbar genug hielt R. selbst diese Oper gerade für seine beste. Dies ist aber noch nicht das größte Räthsel, was uns sein Charakter und Geist zu lösen giebt; er war einer von den Wenigen, welchen das Schwerste in der Regel am besten gelingt. Wie manches große Talent, ja Genie ist schon an der Composition von Göthe's Liedern gescheitert! Reichardt setzte sie, und Niemand hat besser je diese andeutungsvolle Naivität verstanden und musikalischer behandelt. Bei Klopstocks und Herder's Liedern erscheint er nur als trockener Declamator, und Schiller's so herrliche Texte sind ihm ganz mißlungen. Die meisten seiner Liedercompositionen und Instrumentalstücke gab er bis 1792 heraus. Seine Opern wie seine Instrumentalsachen sind jetzt vom größeren Publicum sämmtlich schon vergessen. Als Theoretiker war er bei Weitem nicht so einseitig, denn als Praktiker; selbst auf das ästhetische Feld verlor sich seine Kritik zuweilen. Die schätzbarsten seiner Ansichten sind die über Behandlung musikalischer Texte. Ueberhaupt kennt der R. nur halb, welcher ihm Geist, Feinheit in der Beobachtung, und Gewandtheit und Witz im Umgange abspricht; er besaß diese Eigenschaften in einem nicht mindern Grade als weibische Eitelkeit und Prahlsucht, welche ihm in Wahrheit manche Unannehmlichkeiten zuzogen. Vielleicht hatte sein steter Umgang mit großen und berühmten Männern, und das nur zu lebendige Gefühl der in Wahrheit großen Berühmtheit seiner Familie Schuld an dieser Richtung seines Charakters. Seine erste Frau, Julie R., Tochter des berühmten Franz Benda, und geboren zu Berlin 1752, war eine der ersten Sängerinnen damaliger Zeit, u. auch Componistin. Sie bildete seit ihrer Verbindung mit R. (1779) ihr schönes Talent immer mehr aus, starb aber schon auf der Mitte ihrer herrlichen Laufbahn 1783. — Unter seinen Töchtern zeichnete sich Louise sowohl als Sängerin, wie als Gesangslehrerin und Liedercomponistin aus Es ist ihr in Folgendem ein besonderer Artikel gewidmet. d. Red.

Reichardt, Louise, Tochter des vorhergehenden J. F. R., war im Jahre 1788 in Berlin geboren. Unverkennbar verrieth sie als zartes Kind schon eben so viel Talent, wie entschiedene Neigung zur Musik, besonders zum Gesange, welche glücklichen Anlagen sich auch unter der äußerst sorgsamen Leitung ihres Vaters sehr schnell und glänzend entwickelten. Dabei

wurde auch in ihrer Erziehung und der ihrem Geschlecht angemessenen wissenschaftlichen Bildung nichts versäumt, obgleich sie früh den Verlust ihrer Mutter zu bedauern hatte. Oeffentlich ließ sie indeß ihr Vater nie als Sängerin auftreten, und ihr Wirkungskreis als solche beschränkte sich daher auf die Kirche und zahlreiche Privatzirkel. Sie begleitete ihren Vater bei dessen unstetem Lebenswandel und öfters wechselndem Aufenthalte nach Hamburg, Berlin, Cassel und Giebichenstein bei Halle, wandte sich aber nach dessen Tode im Jahre 1814 bleibend nach Hamburg, wo sich noch Verwandte ihrer Mutter befanden. Hier widmete sie alle ihre Kräfte mit entschiedenem Berufe dem Gesangunterrichte, und erwarb sich das unbestrittene Verdienst, die Liebe für den Gesang in Hamburg von neuem ins Leben gerufen zu haben. Ihre unermüdete Thätigkeit, ihr sorgfältiger Unterricht und ihre Uneigennützigkeit bei der Bildung und Pflege weiblicher Stimmen erwarb dieser Stadt eine bedeutende Anzahl ganz vorzüglicher Sängerinnen, von denen einige zu wahrer Virtuosität gelangten. Auch stiftete sie einen eigenen Gesangverein, der von ihr in Verbindung mit dem würdigen, aber auch bereits verewigten Clasing geleitet wurde. Doch wirkte und nützte sie blos im stillen, denn Oeffentlichkeit sagte ihr in keiner Hinsicht zu. Sie wäre am liebsten in den Gränzen des stillen weiblichen Wirkens geblieben, und hätte ihr hohes Talent gerne als eine schöne Zugabe zu dem Glück und den Freuden des Hauses betrachtet. Ihre Leutseligkeit hätte sie freilich unter allen Verhältnissen mit vielen Menschen in Berührung gebracht, denen sie gefällig u. hülfreich zu seyn wünschte, oder die selbst einzeln, wie in der Geselligkeit, mildthätig waren, und alles Gute und Schöne zu fördern suchten; allein, um sich draußen sehen zu lassen, und um sich zu zerstreuen, verließ sie ihr Zimmer nicht, auf welchem sie im Geiste einer Nonne lebte. Ihr Aeußeres entsprach vollkommen, sogar auffallend dieser inneren Richtung. Wer sie nur ein einziges Mal gesehen und gesprochen, mußte sie wieder kennen. Die schlanke Gestalt, die sich mit so feinem Anstande und so vieler Bescheidenheit erhob; das durchaus ungemeine, todtenbleiche, stille Antlitz mit den blauen Augen voll Licht; der nicht allein ansprechende, sondern sogar bezaubernde Ton der Stimme, die sich aufs willigste dem, was sie sagen wollte, fügte; die gemessene Haltung bei behendester Leichtigkeit; ihr leises Auftreten und fast unhörbarer Gang; das ganze gelassene Verhalten, ja auch Kleidung und Kopfhülle gab ihrer Erscheinung etwas Eigenes, etwas Nonnenhaftes, man möchte sagen, Geisterartiges. Der Gedanke an ein Gelübde ließ sich nicht abweisen, daß sie mitten in der Welt wie in einem Kloster leben wolle; als eines jener barmherzigen Wesen, die sich nur zeigen, um wohl zu thun. Wer jedoch ein Auge für sie hatte, zweifelte wohl nicht an dem Abschiede, den das merkwürdige weibliche Wesen von der Welt genommen, mochte indeß an eine ursprüngliche so große Klösterlichkeit ihres Herzens nicht allzufest glauben, sondern vielmehr in dem stillen aber vielsagenden Gesichte von früheren großen Erschütterungen, von harten Kämpfen und schweren Entsagungen lesen. Er sah noch jetzt manche Bewegung des Schmerzes, der Anstrengung und des innerlichen Ringens, die von der allerdings ungewöhnlichen Verwundbarkeit ihres Gemüthes nicht herrühren konnte. Sie kamen aus tieferem Grunde; denn so leichtverletzlich sie auch war, so gesetzt und gehalten war sie doch. Jene Bewegungen rührten her von dem aufrichtigen Bruche mit dem Bösen, und ihrem geübten Auge, dasselbe in allen seinen Regungen alsobald zu entdecken; von dem steten Streben nach dem Höchsten und Besten, und von der scharfen Beurtheilung ihrer selbst, die sich nie genug thun konnte, aber nicht mit sich abhandlen wollte. Sie hatte kei-

nen falschen Frieden mit sich selber geschlossen; sie wachte und betete und stritt unverdrossen gegen sich selbst, mit tausend Schmerzen zu der idealen christlichen Höhe hinaufblickend. Sie wollte die lautere Wahrheit, das bildlose Wesen; sie kümmerte sich nicht um Weisen und Formen, und hatte vor weinerlichem Frommthun oder gar vor einer Coquetterie mit religiösen Gefühlen den entschiedensten Abscheu. Sie machte es sich nicht so bequem in ihrer Gottesfurcht; ihr Glaube und ihre Liebe mußten sich bestätigen. Fast über ihre Kräfte hat sie für Andere gewirkt, und über Vermögen gespendet. Aeußerst genügsam und mäßig fand sie sich leicht mit ihren eigenen Bedürfnissen ab, und gab bis auf das Unentbehrliche Alles hin; kaum daß sie nur das Unentbehrliche behielt. Es schien, als wenn sie von der bloßen Sauberkeit leben könnte. Von ihr konnte es mit Recht heißen: „Sie suchte keine irdischen Schätze zu sammeln, sondern reich zu werden in Gott. Sie ließ ihre linke Hand nicht wissen, was die rechte that." Beim Sitzen über allerhand mittelmäßigen religiösen Büchern, die mit philistermäßiger Verständigkeit den beschwichtigten Leser auf glatter Sprache wiederum in die breite Fahrstraße hingleiten lassen, hielt sie sich nicht auf; sie trat der Menge nicht nach. Ihr geistlicher Führer in der letzten Zeit war jener seltene Mann, von dem Doctor Luther ausspricht: daß seit den Zeiten der Apostel wohl kein solcher Lehrer aufgestanden sey. Seine Schriften waren ihr überaus theuer, und nur die Bibel ging ihr darüber. Daß einen solchen Geist in den Künsten und Wissenschaften nur das in Wahrheit Schöne und Lautere vergnügen konnte, wäre wohl schon vorauszusetzen. Sie hatte die Bildung unserer Zeit, kannte die Werke unserer Meister gar wohl; ja sie kannte die meisten berühmten deutschen Schriftsteller ihrer Zeit persönlich, die in dem Hause ihres berühmten Vaters viel verkehrten. Sie erinnerte sich ihrer gern, und hatte ihr Eigenthümliches und Liebenswürdiges so feinsinnig aufgefaßt, daß man sie nicht ohne lebhafte Theilnahme von ihnen erzählen hörte. Die Meister ihrer eigenen Kunst hatten sie am tiefsten ergriffen, und vor allen Händel, den sie unbeschreiblich liebte. Es war eine in Entzücken übergehende Freude, mit der sie von ihm redete, oder ein beinahe lebensgroßes Bild, das sie von ihm besaß, anschaute; es war, als wenn seine gewaltigen Töne in ihrer Seele erwachten, und mit ihr himmelan stiegen. Das Element der heiligen oder geistlichen Musik war ihr eigentliches Heim, daher jener außerordentliche Mann, nebst einigen andern ihm ähnlichen späteren u. früheren Kunstgenossen, ihre nächsten und natürlichen Verwandten in der Kunst waren, deren bisweilen halb vergessenen Nachlaß sie wieder zu Tage zu fördern bemühet war. Ihr heiliger Eifer für die geistliche Musik blieb auch nicht ohne Wirkung auf andere weniger tiefe und begabte Menschen. Was in ihr zur hellen und festen Ueberzeugung gediehen war: „daß alle Musik in der Tiefe auf Gott gerichtet seyn müsse, wenn sie einem reinen und edlen Gemüthe wohlthun solle," mag doch wohl in Vielen als dunkle Ahnung aufgegangen seyn. Wie mancher Jüngerin der Kunst mag die hochherzige Meisterin unendlich mehr gegeben haben, als sie zu empfangen kam, ja, als sie dermalen nur zu wünschen im Stande war. Die immer gleiche Freundlichkeit und unermüdliche Geduld der treuen Lehrerin machte selbst dürftigen Talenten Muth. Sie verstand es, einer verlangenden Seele das ungefügige Organ gefällig zu machen, und wiederum auf ein bereites, einladendes Organ die fast abgewandte, schlummernde Seele hinzurichten. Junge Mädchen, ja kleine Kinder gewannen bald Vertrauen zu ihr, und fühlten sich zu ihr hingezogen, weil sie ihnen in Wahrheit nahe stand, da sich in ihr bei aller traurigen Erfahrung so viel Kindlichkeit und Naivität erhalten hatte.

Im Gemüthe war sie jugendlicher als manche aufwachsende, blühende Gestalt, die neben ihr stand. Ueberhaupt mochte nicht leicht Jemand, dem nicht etwa ihre Persönlichkeit zuwider war, mißvergnügt von ihr gehen. Sie wußte wohl, was selige Augenblicke sind, und es mochte nicht leicht ein menschliches Wehe geben, das ihrem Herzen fremd geblieben. Ihr Lebenspfad war von jeher mit Dornen und Disteln bestreut. Als Kind verlor sie die Mutter; die Braut empfing an dem zur Hochzeit bestimmten Tage, statt des Ersehnten, eines genialen jungen Malers, der aus Italien zurückkommen sollte, die Nachricht von dem Tode des Geliebten; ihrer ungemeinen Schönheit beraubten sie die Blattern; späterhin verlor sie noch ihre schöne, im höchsten Grade reine Stimme. Ihre Gesundheit war schrecklich zerrüttet, und die seit 16 bis 20 Jahren ihres Umgangs genossen, versicherten, sie kaum einen Tag nicht leidend gesehen zu haben. Am 17ten November 1826 sah sie den letzten Tag ihres seit 38 Jahren vielfach getrübten Lebens, und ihr unvermutheter Tod machte die stille Achtung und Liebe offenbar, die sie in so hohem Grade verdiente u. genoß. Viele ihrer Schülerinnen und Freunde thaten ihr die letzte Ehre an, und sangen mit unverkennbarer Betrübniß an ihrem Sarge in der Johanniskirche zu Hamburg zwei von ihr selbst componirte herrliche Choräle, die sich wörtlich auf diese ernste Feier bezogen, und das von Clasing so schön componirte Vaterunser. Alle begleiteten die Leiche auch zu ihrer letzten Ruhestätte. In ihren vielen Compositionen hat sie Allen, die einen einfachen, aber ausdrucksvollen Gesang lieben, ein schätzbares Andenken hinterlassen. Ihre melodischen Erfindungen sind nicht, wie sonst fast bei allen Frauenzimmer-Compositionen, bloße Nachklänge zur Zeit vorzüglich beliebter Meister, sondern sie sind aus der eigenen Brust hervorgequollen. Declamation und Accentuation sind nicht nur richtig, sondern auch mit Sinn und Fleiß bestimmt, und gegen die Harmonie und ihre Correktheit läßt sich nur selten etwas Wesentliches einwenden. Die Begleitung, wie einfach sie auch erscheint, ist darum nicht ohne Interesse. Alle athmen ein leises Gefühl von milder Schwärmerei, Sehnsucht und Klage, und folgende sind öffentlich im Druck erschienen: Christliche liebliche Lieder, mehrstimmig ohne Begleit., oder 1stimmig mit Pf.; 6 geistl. Lieder unserer besten Dichter für 2 Sopran- u. 2 Altstimmen mit Begleit. des Pf.; 8 Sammlungen Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleit. des Pf. oder der Guitarre. v. Wzrd.

Reichardt, Christian, geboren zu Erfurt am 4ten Juli 1685, widmete sich in seiner Jugend ausschließlich der Musik, ward besonders ein tüchtiger Clavier- und Orgelspieler, und auch Organist an einer Kirche seiner Vaterstadt. Von 1711 an war er der Lehrer des nachmals so verdienten Adlung, der ihn auch Zeit Lebens hoch schätzte, u. selbst in seinen älteren Jahren noch bei wichtigen Angelegenheiten um Rath fragte, wie auch seine herrliche musikalische Bibliothek benutzte. R. studirte fortwährend, u. nicht blos Musik, sondern auch Wissenschaft, namentlich ökonomische. Er gab mehrere bedeutende Werke über Garten- und Ackerbau heraus. Dann legte er sein Amt als Organist nieder; ward Rathsmeister und Beisitzer des Ministeriums zu Erfurt, Mitglied der damaligen deutschen Gesellschaft zu Göttingen und der Academie nützlicher Wissenschaften zu Mainz, und starb endlich am 30sten Juli 1775.

Reichardt, Georg Heinrich, war Rector und Organist an der Kaufmanns-Kirche und Schule zu Erfurt, welche Aemter er 42 Jahre lang verwaltete, bis er am 6ten Juli 1789 starb. Unterricht in der Musik hatte er von dem Professor Adlung empfangen. Unter diesem hatte er sich, bei fleißigem Studium und Ueben, zu einem der vorzüglichsten Orgelspieler sei-

ner Zeit harangebildet. Zugleich besaß er viele gute Kenntnisse in der Orgelbaukunst und in der musikalischen Literatur, für welche er eine bedeutende Bibliothek hinterließ. — Ein jetzt lebender Musiker, und namentlich ganz braver Violinspieler, Namens Reichardt, ist seit 1836 Universitäts-musikdirector zu Jena.

Reichardt, Gustav, wurde 1797 in Vorpommern geboren, wo sein Vater, Landprediger, alle seinen Berufsgeschäften abzumüßigende Zeit der Verbreitung der Musik in seiner Umgegend widmend, ihm und seinen sieben Geschwistern, einem jeden vom 5ten Lebensjahre an, Unterweisung im Gesange und auf mehreren Instrumenten ertheilte, und sich so sehr bald eine kleine Hauscapelle bildete, mit welcher er nach und nach auch die schwierigsten Vokal- und Instrumentalwerke ausführen konnte. Dem unermüdeten Eifer seines Vaters verdankte er es, daß er schon im 9ten Jahre als Concertspieler auf der Violine und dem Fortepiano in dem Concerte der benachbarten Städte auftreten konnte. Zum Studium der Theologie bestimmt bezog er 1812 das Gymnasium zu Greifswalde, und 1817 die dortige Universität, und obgleich seine Studien ihm wenig Zeit übrig ließen, wirkte er doch in allen dortigen Concerten und größeren Musikaufführungen thätig mit. 1818 ging er auf die Universität Berlin, und obgleich er daselbst im ersten Jahre nur seinen theologischen Studien mit allem Fleiße oblag, mußten doch bald die so reichen Kunstmittel dieser Königsstadt, der Besuch der Oper, der Singacademie und der Umgang mit theoretisch gebildeten Männern einen solchen Einfluß auf ihn äußern, daß er, seiner frühesten Neigung nachgebend, 1819 die Theologie verließ, und die Musik zu seinem Beruf erwählte. Bernhard Klein wurde sein Lehrer in der Theorie, und von Natur mit einer guten Baßstimme begabt, trat er während mehrerer Jahre, so lange seiner Stimme Jugendfrische und Kraft blieben, sowohl in den öffentlichen Concerten der Academie, als auch bei Gelegenheit großer auswärtiger Musikfeste als Solosänger auf, in Folge dessen er gleich als Musiklehrer (im Gesange und Fortepianospiele) das Zutrauen der Berliner in so hohem Grade gewann, daß er in den ersten Häusern fast über seine Kräfte beschäftigt wurde, und nach zwölfjähriger Thätigkeit in diesem Fache solche aufgab, um nun zurückgezogen der Composition zu leben. Zu bemerken ist, daß er als Musiklehrer weniger äußerliche Virtuosität zu erstreben, sondern vielmehr dem Musiktreiben in geselligen Vereinen eine festere Richtung zu geben suchte, und mit seinen Eleven alle gediegenen Oratorien und Opern zur Ausführung brachte, wo früherhin dem Sinn und der Fähigkeit mit einer Romanze oder einem Duettchen genügt wurde. Von seinen bisher in Druck erschienenen Compositionen sind besonders mehrere Hefte Gesänge erschienen, welche er für die jüngere Berliner Liedertafel componirte, deren Mitstifter und seit mehreren Jahren Mitdirector er ist, beachtenswerth; dann die für Sopran, Alt, Tenor u. Baß bearbeiteten Volkslieder, die er größtentheils auf größeren Reisen sammelte; ferner die Gesänge u. Lieder op. 3, 6, 10; die Arrangements von Beethoven'schen, Klein'schen, Gluck'schen, Mercadante'schen und anderen Sachen, und endlich aus seinen Männergesängen noch „die Pinzgauer Wallfahrt" zu 2 Stimmen mit Fortepianobegl. oder Guitarre. —brg.

Reiche, Gottfried, geboren zu Weißenfels am 5ten Februar 1667, und gestorben zu Leipzig als erster Rathsmusikus 1734, war ein vorzüglicher Künstler auf der Trompete. 1696 ließ er unter Anderem auch 24 neue Quatricinia, für ein Cornet und 3 Trompeten, von seiner Composition drucken. 1727 ward er von dem Maler Hausmann gemalt.

Reichel, Großherzoglicher Cammersänger zu Carlsruhe, einer der bedeutendsten jetzt lebenden Bassisten Deutschlands, mit umfangreicher, sehr kräftiger und wohllautender Stimme, und begünstigt von einem auf der Bühne sehr imponirenden Aeußeren. Seine Stimm- und Darstellungsmittel sind außerordentlich, u. heutigen Tags möchte ihm schwerlich ein Bassist, wenn auch in manchen schönen Einzelnheiten, im Ganzen doch unbedingt vorzuziehen seyn. Als erster Bassist zu Carlsruhe ist er eins der vorzüglichsten Requisiten des dortigen Theaters und Liebling des Publicums. Seine Lebensgeschichte ist uns noch unbekannt, und da er sich in diesem Augenblicke (Herbst 1837) auf einer Reise nach Italien befindet, so war es uns unmöglich, die nöthigen Nachrichten dazu zu erlangen. Unfehlbar aber werden wir sie in dem Nachtrage mittheilen, wo dann auch eine noch nähere Charakteristik seiner künstlerischen Leistungen, so wie das Nöthige über seine Gattin, eine früher ebenfalls sehr geschätzte Sängerin, eingeschoben werden wird. Hier nur noch die Bemerkung, daß die Lieder und Gesänge, welche wir unter dem Namen Adolph Reichel besitzen, und welche zu Berlin erschienen, unseres Wissens nicht von diesem Sänger sind. d. Red.

Reichelt, F. G., einer der fleißigsten Instrumental-Componisten des vorigen Jahrhunderts im leichteren und kleineren Style, lebte zu Hamburg, wo er Unterricht in Musik gab, und auf dem Comptoir des Musikalienhändlers Westphal arbeitete, bis er 1798 starb. Er schrieb viele Parthien, Märsche u. andere derartige Sachen für Harmoniemusiken, Tänze (Quadrillen, Anglaisen, Cotillons ꝛc.) für verschiedene Instrumente, arrangirte auch einzelne Piecen aus Opern und anderen größeren Werken für einzelne oder wenige Instrumente mit viel Glück, u. schrieb endlich: „Musikalischer Queerstrich mitten durch des Hrn. J. G. B. Unterricht“ ꝛc. (Hamb. 1784). Es war dieses Schriftchen gegen Buchholtzens Unterricht in der Musik gerichtet, und suchte dessen Lehrsätze alle als unhaltbar nachzuweisen.

Reimann, Johann Balthasar, geboren zu Breslau am 14ten Juni 1702, war der Sohn eines Töpfers, und hatte bei guten Anlagen und einer schönen Stimme das Glück, in seinem Knabenalter länger als 10 Jahre von 3 würdigen Cantoren zu Breslau, Gürtler, Sturm und Wilisch, musikalischen Unterricht zu empfangen. Unter des Letzteren Aufsicht war er noch sieben Jahre lang Concertist, sang auf Verlangen an mehreren benachbarten Höfen, und hörte bei dem Capellmeister Reidhardt aus Königsberg ein lateinisches Collegium über die Composition. Als seine Stimme mutirte, was sehr spät geschah, ward er als Hauptchoralist in der Neustadt, später aber an der St. Marien-Magdalenen-Kirche angestellt. Als solcher componirte er Viel, und übte sich mit der größten Beharrlichkeit auf der Orgel und Violine. Im Satze nahm er sich Telemann, im Orgelspiele den Organisten an der Domkirche Krause und Georg Gebel an St. Christophori zu Mustern. Im Jahre 1726 erhielt er die Unter-Organistenstelle zu Maria-Magdalena, und versah dieselbe bis 1729. Alsdann ward er nach Hirschberg zur Besichtigung der daselbst von Röder aus Berlin neu erbauten großen Orgel in der Kreuzkirche berufen. Sein Spiel fand so großen Beifall, daß er zum Organisten für dieses schöne neue Werk zu Hirschberg erwählt wurde. Einer seiner Gönner unterstützte ihn mit den nöthigen Kosten zu einer Reise nach Leipzig, wo er Gelegenheit hatte, den großen Sebastian Bach kennen zu lernen und zu hören, was ebenfalls noch zu seiner Bildung beitrug. Er starb 1749. Von seinen Compositionen trifft man jetzt noch eine Trauercantate auf den

Tod Carl's VI., und dann ist vorhanden eine Sammlung von 362 alten und neuen Melodien evangelischer Lieder. Lwe.

Rein. Alles, was frei von Fehlerhaftem u. Schmutzigem u. unvermischt ist, heißt rein. In der Musik wird das Wort gebraucht: 1) zur Bezeichnung der Beschaffenheit einiger Intervalle. Consonanzen man s. d. A.) sind rein, wenn sie nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, wie z. B. die Octave, die Quinte, Quarte, Prime. Sobald eines dieser Intervalle nur um eine halbe Stufe höher oder tiefer genommen wird, so ist es nicht mehr rein, sondern übermäßig oder vermindert, und dann auch keine Consonanz mehr, sondern Dissonanz. Die Terz kann deshalb auch kein reines Intervall heißen, denn sowohl die kleine als die große Terz ist eine Consonanz. In diesem Sinne ist vollkommen mit rein gleichbedeutend in der Musik. Man vergl. im Uebrigen den Art. Intervall. — 2) Gebraucht man das Wort rein in der Musik zur Bezeichnung der Beschaffenheit der Verhältnisse der Intervalle. Hier ist rein gleichbedeutend mit ursprünglich. Das ursprüngliche Verhältniß der reinen Quinte ist z. B. $^2/_3$; nun heißt die Quinte auch nur in diesem Verhältnisse rein; wird ihr aus Gründen der gleichschwebenden Temperatur etwas von ihrem Größenverhältnisse genommen oder demselben zugesetzt, so kann sie, wie jedes andere Intervall in dem Falle, nicht mehr rein genannt werden. Die Quinte d—a wird in unserem Tonverhältnisse immer etwas unterschwebend, in dem Verhältnisse von $^{108}/_{161}$ ausgeübt, ist also nicht rein. — 3) Wird mit rein die grammatische Richtigkeit der Harmonie eines Tonstücks angedeutet. Man spricht von einem reinen Satze, d. h. in dem Tonstück sind alle Regeln beobachtet worden, welche für die Verbindung der Töne feststehen und die Lehre der Tonsetzkunst ausmachen. — 4) Auch in ästhetischem Sinne wird das Wort rein in der Musik angewendet. Es zeigt hier die Freiheit des Geschmacks von Verirrungen oder Vermischungen an, die Reinheit des eigentlichen Begriffs von Kunst. Hier und in Beziehung auf den dritten Punkt wäre Thibaut's Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst" zu citiren. — 5) Versteht man unter rein die Beschaffenheit der Stimmung der Instrumente und des Klanges der Töne. Ein Instrument ist rein gestimmt, wenn alle seine Töne diejenige genau bestimmte Tonhöhe (oder Tiefe) haben, welche ihre gemeinschaftliche Verbindung zu einem Tonsysteme nothwendig macht. Von einer mathematischen Reinheit muß hier abgesehen werden. Unter dem Art. Stimmung kommen wir auf diesen Punkt wieder zurück. Ferner sagt man: ein Instrument ist rein gestimmt, wenn seine Töne mit denen anderer Instrumente, in deren Gesellschaft es gebraucht werden soll, eine gleiche Höhe oder Tiefe haben. Ein Ton, er sey nun gesungen oder gespielt, ist rein, wenn seine regulären Schwingungen durch keine anderen unregulären gestört werden, was bei Saiten z. B. geschieht, wenn sie nicht ganz eben oder gleich fest an allen Stellen sind; bei Blasinstrumenten, wenn die Luftsäule durch äußere Unregelmäßigkeiten im Instrumentenkörper in ihren Schwingungen gehindert wird; bei Gesangstönen, wenn die Stimmorgane an einer Unregelmäßigkeit leiden (s. Charakteristik und Eigenschaften der menschlichen Stimme). Ferner ist ein Ton rein, wenn er in dem gehörigen Schwingungsmaaße der Lufttheile oder des klingenden Körpers angegeben wird. Erklingt z. B. das 1gestr. a mit 400 Schwingungen, so ist es schon nicht mehr vollkommen rein, wenn es nur 399 oder 401 Schwingungen macht: dort zu tief, hier zu hoch. Mehr hierüber enthalten die Art. Intonation und Stimmung. Ein hieher gehöriger lesens-

werther Aufsatz steht auch in der Leipziger musikalischen Zeitung Jahrgang 1824 pag. 577 ff. — Ueber reine Quarte, Quinte ꝛc. sehe man die Hauptartikel. Dr. Sch.

Reinards, Wilhelm, Flötenvirtuos und Componist des vorigen Jahrhunderts. Von 1765 an ungefähr erschienen von ihm gegen ein Halb-Dutzend Concerte, eben so viele Trio's, 9 Quartette, 22 Duette und Solo's (Variationen, Sonaten ꝛc.) in Menge, sämmtlich für die Flöte. Duette für die Bratsche, welche er zum Zwecke der Schule componirt hatte, sind Manuscript geblieben. Ueber seine äußeren Lebensverhältnisse ist keine Nachricht für unsere Zeit aufbehalten worden. Wahrscheinlich lebte er zu Berlin, denn dort sind die meisten seiner Werke gedruckt worden, und sein Todesjahr fällt vermuthlich gleich in den Anfang des laufenden Jahrhunderts.

Reinecc ius, Georg Theodor, geboren zu Neu-Brandenburg, gehörte zu den guten Kirchen-Componisten seiner Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Von 1681 bis 1687 war er Cantor zu Eisleben; dann kam er als Cantor nach Weimar, und hier starb er am 30sten November 1726. Von seinen Compositionen ist keine bis auf unsere Zeit gekommen. Sein einziger Sohn — Christian Friedrich, Mag. und Rector am Gymnasium zu Eisleben, schrieb „De effectibus Musices merito suspectis" (1729), und starb am 24sten März 1739.

Reinecke, Johann Adam, sehr berühmter Organist an der Catharinenkirche in Hamburg in der letzten Hälfte des 17- und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Er war am 27sten April 1623 zu Deventer in der niederländischen Provinz Ober-Yssel geboren, wurde im Jahre 1654 Nachfolger seines Lehrers, des berühmten Heinrich Scheidemann, in eben bezeichnetem Amte, welche Stelle er 60 Jahre hindurch rühmlichst bekleidete und sehr Viel zum guten Geschmack der Orgelcompositionen seiner Zeit beitrug. Als die Nachricht von Scheidemann's Tode und Reinecke's Nachfolge im Amte nach Amsterdam gelangte, sagte einer der größten dasigen Tonkünstler: „Reinecke müsse ein verwegener Mensch seyn, daß er sich unterstehe, an eines so berühmten Mannes Stelle zu treten. Er sey neugierig, ihn zu sehen und zu hören." Reinecke erfuhr dies nicht sobald, als er selbigem den für's Clavier gesetzten Choral „An Wasserflüssen Babylon's ꝛc." mit der Zuschrift nach Amsterdam schickte: hieraus könne er den verwegenen Menschen kennen lernen. Und nun reiste jener Tonkünstler selbst nach Hamburg, suchte Gelegenheit, ihn auf der Orgel zu hören, näherte sich ihm dann und küßte ihm ehrerbietigst die Hand. Reinecke starb zu Hamburg, in einem ruhmvollen Alter von beinahe 100 Jahren, am 24sten November 1722. Daselbst sind unter dem Titel „Hortus musicus" 6 Violin-Quartette von seiner Arbeit gedruckt worden. v. Wzrd.

Reinecke, oder Reinek, Christoph, s. Rheinek.

Reinecke, Leopold Carl, ward zu Dessau 1774 geboren, und von seinem Vater, Fürstl. Cammermusikus daselbst, anfänglich zum Studium der Theologie bestimmt. Seine große Neigung zur Musik besiegte jedoch die Entwürfe des Vaters, und er erhielt Unterricht auf den meisten der gangbaren Saiten- und Blasinstrumenten. Talent und unermüdlicher Fleiß setzten ihn bald in den Stand, sich als praktischer Musikus, und besonders auf der Violine und dem Fagott, auszuzeichnen. Von dem Fürsten blieb das nicht unbemerkt, u. da er auch zur Composition große Lust zeigte, so sandte ihn derselbe 1796 nach Dresden zu Naumann, um unter dessen Leitung seine Schule in dieser Beziehung zu machen. Er gewann schnell das Wohlwollen seines Leh-

rers, bei dem zugleich noch Himmel damals Unterricht hatte. Naumann soll mehrmals geäußert haben, wenn Himmel R's Fleiß, und dieser jenes Genie besäße, beide müßten große Künstler werden. Zwei Jahre blieb R. bei Naumann, und er sandte in dieser Zeit manchen Beweis seiner Fortschritte in nicht mißlungenen Instrumental-Compositionen an seinen Fürstl. Wohlthäter. Auch hatte er während der Zeit noch Unterricht auf dem Fagotte bei dem Cammermusikus Schmidt und auf der Violine bei Campagnoli genommen. Unter Naumann's eigener Leitung hatte er unter Anderem 5 große Sinfonien fertig gebracht. Nach Dessau zurückberufen, ward er als erster Fagottist u. Vorspieler auf der Violine in der Capelle angestellt, u. als der Musikdirector Jacobi starb, zum Nachfolger desselben ernannt. Er starb am 22sten October 1820, in voller Blüthe männlicher Jahre, auf einer Reise, welche er unternommen hatte, um seines Nachfolgers, des jetzigen Capellmeisters Fr. Schneider in Dessau, Oratorium „das Weltgericht" kennen zu lernen, und die Aufführung desselben zu Quedlinburg zu unterstützen. Auf der Rückreise von da nämlich wurden am 13ten October zu Güsten die Pferde seines Wagens scheu, gingen durch, und der Wagen stürzte in eine tiefe Grube. R. zerbrach den Arm und sein Kopf ward schwer verwundet. Man brachte ihn nach Güsten zurück, wandte alle erdenkliche Hülfe an, seine Wunden zu heilen, aber sein ganzes Nervensystem hatte durch Schreck und die körperliche Erschütterung zu sehr gelitten: er starb schon nach 8tägigen schweren Leiden. Dessau verlor an ihm einen vielgeachteten Bürger, eine Menge Schüler einen treuen, sorgsamen Lehrer, die Capelle einen tüchtigen, umsichtigen und gewandten Anführer, und seine Familie einen liebevollen Freund, Gatten und Vater. R. gehörte nicht zu denen, welche in der großen Welt Aufsehn machen und Ruhm verbreiten wollen, aber in Dessau selbst hat er sowohl als Componist wie als Lehrer und praktischer Musiker dennoch ungemein viel Gutes gewirkt. Seine Opern „Adelheid von Scharffeneck", „Feodora", „Perronte" und „Alfred" würden weit mehr Glück gemacht haben, wäre er selbst mehr Sänger gewesen, und hätte er an Instrumentirung und vollstimmiger Ausarbeitung, in Kenntniß des Theaters und des Theaterpublikums, am rechten Orte Weniger thun wollen. Indeß verdienen einige Stücke daraus, so wie auch seine bei Christiani zu Berlin erschienene Liedersammlung, vollkommenes Lob. Von seinen Instrumentalsachen ist keine allgemeiner bekannt geworden. Als Violinist und Director übte er auf die Capelle einen sehr wohlthätigen Einfluß, so wie er denn endlich auch als fleißiger Lehrer auf die Musikcultur in Dessau überhaupt wesentlich und vortheilhaft einwirkte. Der gute Ruf, in welchem das Orchester zu Dessau, was Accuratesse in der Ausführung betrifft, jetzt steht, schreibt sich unbestritten schon von R's Zeiten her, u. die Liebe zur Kunst, welche allgemein dort herrscht u. die Schneider einen so kräftigen Hebel zu seinen mancherlei großen Unternehmungen u. Einrichtungen bietet, hat ihre erste Wurzel nur in der rastlosen Thätigkeit, womit R. sich ihrer Hebung auf jede erdenkliche Weise annahm. K.

Reiner, Ambrosius, Componist des 17ten Jahrhunderts, Anfangs Organist der Erzherzogin Claudia zu Innsbruck. Als solcher schrieb er unter Anderem ein Buch geistlicher Lieder für 2 bis 4 Stimmen, theils mit theils ohne Instrumentalbegleitung, und mehrere Bücher Motetten. Gegen 1650 ward er Capellmeister des Erzherzogs Ferdinand Carl von Oesterreich, und schrieb nach der Zeit fortwährend Motetten, Messen und andere Kirchensachen. Besonders von jenen ist eine große Anzahl gedruckt worden, u. sie sind in Sammlungen theils für 2 bis 4, theils für 4 bis 6, und theils für 8 Stimmen erschienen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Reiner, Felix, schrieb sich Rheiner (s. daher dies.).

Reiner, Jacob, gewöhnlich mit lat. Endung Jacobus Reinerus genannt, sehr fruchtbarer Componist aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war Benediktiner-Mönch und Musikdirector im Kloster zu Weingarten in Würtemberg. Die zahlreichsten unter seinen jetzt noch vorhandenen gedruckten Compositionen sind mehrstimmige Cantionen, Motetten, Psalmen und Messen. Besonders von ersteren findet man noch viele Sammlungen. Sie erschienen von ungefähr 1570 an bis in den Anfang des 17ten Jahrhunderts (1604). Mehrere liegen noch auf der Bibliothek zu München.

Reiner, Joseph Ewald, Oberamts-Regierungs-Advocat und Stadtschreiber zu Ostritz in der Königl. Sächsischen Lausitz, fleißiger und sehr beliebter Liedercomponist und Guitarrenvirtuos. Er wurde am 25sten Januar 1784 zu Warthau bei Bunzlau in Schlesien geboren. Sein Vater war Justitiar der Reichsgräfl. von Frankenbergischen und Gräfl. Nostizischen Güter zu Neuland. Derselbe starb aber, noch ehe der Sohn das 10te Jahr erreicht hatte, u. da er fast gar kein Vermögen hinterließ, so ward dieser im Jesuiter-Seminar zu Glogau untergebracht. Er blieb hier bis in sein 16tes Jahr, und da er viel Talent zur Musik zeigte, sein Lehrer, Professor Sckeyde, auch ein großer Freund dieser Kunst war, so sorgte derselbe auf alle Weise für seine künstlerische Ausbildung. Vornehmlich gewann er, bei schöner Stimme, viel Fertigkeit im Singen und gute Kenntnisse im sog. Generalbasse. Auf dem katholischen Gymnasium zu Breslau, das er nach der Zeit frequentirte, setzte er seine musikalischen Studien und Uebungen immer nebenbei fleißig fort; als Beruf hatte er jedoch die Baukunst erwählt, und besuchte daher auch von 1800 bis 1802 die Unterrichtsstunden in der Königl. Bauschule. Armuth und Augenschwäche nöthigten ihn aber, dies Studium wieder aufzugeben, und nun beschäftigte er sich, vor einem weiteren entscheidenden Entschlusse, 2 Jahre lang ausschließlich mit Musik. Unter C. M. v. Weber's Direction spielte er oft im Theater-Orchester, und unter Schnabel u. Förster in den Winterconcerten. 1805 verließ er Breslau und wandte sich, auf gut Glück und seine musikalischen Fertigkeiten und Kenntnisse vertrauend, nach Leipzig, um hier die juridischen Studien zu beginnen und nachher in Halle fortzusetzen. Die Universität Halle aber ward in Folge der unglücklichen Schlacht bei Jena aufgelöst, und R. verlor nun alle Aussicht auf eine baldige Anstellung im Preußischen. Er blieb daher in Leipzig, um vielleicht in sächsischen Staatsdienst treten zu können. Seinen Unterhalt verdiente er sich durch Unterrichtgeben und andere musikalische Beschäftigungen. Besonders fleißig übte er sich jetzt auf der Guitarre, und bald konnte er öffentliche Concerte mit diesem Instrumente geben. Eine musikalische Reise nach Altenburg, wo er sein erstes Guitarrenconcert ausführte, erwarb ihm die Gunst der Herzogin von Kurland. Diese große Verehrerin der Kunst empfahl ihn ihrer Schwester, der Reichsgräfin Elise von der Recke, in Leipzig, die ihn in den angesehensten Familien der Stadt einführte, ihm sehr ergiebige Informationen verschaffte und eine Zeitlang auch selbst seinen Unterricht genoß. Dadurch sah R. sich bald in eine sehr angenehme und sorgenlose Lage versetzt, und er konnte nun auch seinen juridischen Studien mit mehr Eifer und Lust obliegen. In dem Hause der Gräfin lernte er Tiedge, Mahlmann, Clodius, Rochlitz, Seume, Louise Brachmann u. A. kennen, genoß ihren lehrreichen u. bildenden Umgang, und erhielt von ihnen sehr häufig Gedichte, welche er in Musik setzte und in ihren Zirkeln stets mit Beifall vortrug. Von den auf diese Weise entstandenen Compositionen sind auch viele gedruckt, namentlich viele Lieder und Gesänge, die sich durch schöne Melodien und Innigkeit auszeich-

nen. Zu Wien und Leipzig erschienen auch viele Variationen und andere Sätze für Guitarre allein oder mit Violinbegleitung von ihm. Im Ganzen hat er gegen 30 Werke durch den Druck veröffentlicht, darunter einige starke Liedersammlungen. 1809 hatte er seinen academischen Curs vollendet und bestand die gesetzliche Prüfung aufs rühmlichste. Er wandte sich zunächst nach Bautzen, und arbeitete hier als Referendär. Nachgehends aber erhielt er die Stadtdirectors- und genannte Justitiar-Stelle zu Ostritz, wo er nun blos als geschickter und achtungswerther Dilettant der Musik noch lebt, aber auch schon manches Gute und Bildende in ihr gefördert hat. Lwe.

Reinert, Carl, geboren in Böhmen um 1730, war Cammermusikus und erster Waldhornist in der Meklenburg-Schwerin'schen Capelle. Anfangs befand er sich neben Bachmann in dem Nikolinischen Orchester zu Braunschweig, und 1758 kam er in Gemeinschaft mit demselben auch in Fürstlich Schwarzburgische Dienste zu Sondershausen. Später standen sie am Hofe des damaligen Herzogs von Würtemberg, und erst von hier aus erhielt R. allein einen Ruf nach Meklenburg, wo er um 1804 zu Ludwigslust starb. Er war einer der größten Hornvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, sowohl was Fertigkeit als ausdrucksvollen Vortrag betrifft. Viel Aufsehn machte das Duettspiel von Bachmann und Reinert, und dieser erregte besonders im Adagio große Bewunderung. Seine Gattin — Magdalene R., geborne Ursprinzer, war eine vorzügliche Sängerin. Sie war aus Mannheim gebürtig, verheirathete sich aber erst 1770 mit Reinert zu Ludwigslust. Sie mochte damals ein Alter von ungefähr 25 Jahren haben. Beide zusammen machten um 1775 auch eine größere Reise, die sie bis nach Italien führte. Weniger für ihn als für sie war dieselbe bildend. Er gewann dadurch nur Gelegenheit, seinen bereits weit verbreiteten Ruf auch im Auslande zu bethätigen. Die Stimme der Mad. R. war schwach, aber äußerst rein, angenehm und biegsam. Ihre letzten Lebensschicksale sind nicht bekannt. Mit Anfang des laufenden Jahrhunderts war sie längst vom öffentlichen Schauplatze abgetreten. o.

Reinhard, Andreas, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Organist und öffentlicher Notar zu Schneeberg, musikalischer Schriftsteller. 1604 gab er eine Abhandlung unter dem Titel „Monochordum" heraus, die in 3 Capitel getheilt ist und vieles Gute enthält. Noch in demselben Jahre erschien: „Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione Monochordi, Dialogus jam denuo recognitus"; 1610 „De harmoniae limbo", und „Methodus de arte musica perconcinne suis numeris et notis elaborata." Dieses letztere Werk befindet sich noch im Manuscript auf der Bibliothek zu Erfurt.

Reinhard, B. Franz, Musikalienverleger und Notendrucker zu Straßburg, berühmt als der Erfinder des Stereotyp-Notendrucks, war zu Hüningen im Ober-Elsaß geboren und von seinen Eltern Anfangs zum Studium der Jurisprudenz bestimmt. Eine unwiderstehliche Liebe zur Typographie veranlaßte ihn als Student schon zu Colmar (1786), sich eine kleine Presse zu verfertigen. Mit dem Notentypendruck kam er erst zu Mainz zu Stande, wohin er sich widriger Verhältnisse in seinem Vaterlande wegen gewendet hatte. Von seinen Verwandten 1790 nach Straßburg zurückberufen, machte er den ersten Versuch im Notendruck gewöhnlicher Art. Der Unterschied zwischen gedruckten und in Kupfer gestochenen Noten brachte ihn auf den Gedanken, vertiefte Notentypen stechen zu lassen. 1783 war er mit dem Unternehmen fertig; der Revolution wegen aber, um sein Geheimniß zu sichern, schmelzte er die vollkommen fertige Musikschrift wieder ein. Kurz darauf starb auch sein Freund und Stempelschneider Reithinger, und das

nöthigte ihn, 1796 das Druckerwesen ganz aufzugeben, und sein Glück bei einer Handlung zu Paris zu versuchen. 1801 erfuhr er hier, daß ein anderer Künstler eine ähnliche Art von Notendruck wie seine frühere erfunden hatte, und nun trat auch er mit der seinigen wieder hervor. Er erhielt ein Patent für 15 Jahre darauf, und ließ sich wieder in Straßburg nieder, wo er später dann auch eine Noten-Verlagshandlung errichtete. Seine Druckmanier hatte alle die Vortheile, aber auch die Nachtheile eines Stereotypendrucks. 27.

Reinhardt, Johann Christoph, Herzogl. Sachsen-Gothaischer Concertmeister und Hoforganist zu Ende des 18ten und zu Anfang des 19ten Jahrhunderts. Er stand zuerst seit dem Jahre 1788 als Hofmusikus in Diensten des Fürsten von Leiningen, und wurde um diese Zeit als ein starker Clavierspieler gerühmt, erhielt darauf um 1795 die oben bezeichnete Stelle in Gotha und starb auch daselbst am 14ten December 1821. Von seinen Compositionen sind nur durch den Druck veröffentlicht worden: „Geistliche und moralische Lieder" Gotha 1788. v. Wzrd.

Reinhardt, Madame Adelheid, eine geb. Galletti aus Gotha, die Frau des im vorhergehenden Art. bemerkten Hoforganisten Reinhardt daselbst, berühmt als Sängerin, war schon um 1780 als Hofsängerin in Gotha angestellt. Unterricht in ihrer Kunst hatte sie von ihren Eltern empfangen, welche beide als Sänger am Theater zu Gotha lebten und tüchtige Künstler waren (s. d. Art. Galletti). Wie es scheint, hat sie ihren Geburtsort nie verlassen. Zu Reisen auf Gastspiele ließ ihr vielleicht der Beruf als Gattin und Mutter keine Zeit, und eine dauernde Anstellung war ihr dort schon geworden. Eine treffliche, umfangreiche und klangvolle, kräftige, so recht gesunde Stimme zeichnete sie zunächst vor vielen anderen Sängerinnen ihrer Zeit aus. Dann besaß sie eine vorzügliche musikalische Declamation. Ihr Vortrag des Recitativs soll unübertrefflich gewesen seyn. So urtheilt Gerber, und dieser hörte sie noch am 6ten Mai 1800 in der „Schöpfung" von Haydn, welche damals zu Gotha aufgeführt wurde. Von 1806 an muß sie aus dem öffentlichen Leben ganz zurückgetreten seyn, und das Theater namentlich verlassen haben, da seitdem alle Nachrichten über sie schweigen. Sie hatte damals auch schon ein Alter von gegen 50 Jahren erreicht.

Reinhardt, Georg, Königl. Cammermusikus und erster Clarinettist in der Königl. Hofcapelle zu Stuttgart, ein ausgezeichneter Meister auf seinem Instrumente, namentlich was Solidität, Zartheit, Reinheit und feine Nuancirung des Tones wie technische Fertigkeit betrifft. Er ward zu Würzburg am 28sten September 1789 geboren, und von seinem Vater, welcher als Musikdirector in Diensten des damaligen Fürstbischofs daselbst stand, schon in seiner frühesten Jugend in Musik unterrichtet. Ohne bestimmten Beruf mußte er, nach dessen Willen, als Knabe ziemlich alle gangbaren Instrumente zur Hand nehmen und sie zu behandeln lernen. Daher schreibt sich seine gediegene und umfassende Instrumentenkenntniß, und seine Fähigkeit, auf jede Weise eine Musik unterstützen zu können. Eine Vorliebe zur Clarinette trat zwar zeitig und in entschiedener Kraft bei ihm hervor; allein es fehlte ihm an Gelegenheit, unter einem tüchtigen Lehrer das herrliche Talent, welches er für dieses Instrument in Selbstübungen ꝛc. an den Tag legte, weiter zu entwickeln, und nach dem Willen seines Vaters mußte er daher vornehmlich die Violine cultiviren, wie denn auch bei den Musikaufführungen, welche an dem Bischöfl. Hofe statt hatten, nach Kräften fleißig mitwirken. Endlich kam der berühmte Clarinettist Meißner (s. d.) nach Würzburg, und nun ward sein Verlangen, die Clarinette zu seinem Concertinstrumente zu machen,

auf einmal befriedigt. Er erhielt Unterricht bei Meißner, und die Fortschritte, die er unter dieses Mannes Leitung machte, waren in der That bewundernswerth. Bald konnte er sich öffentlich hören lassen, selbst in Doppel-Concerten mit seinem Lehrer, und stets ward ihm der ungetheilteste Beifall. Endlich ging er auf Reisen; kam unter anderen Städten nach Wiesbaden und erhielt hier ein Engagement im Orchester; dann in Darmstadt. Blos seiner eminenten Virtuosität auf der Clarinette wegen war er hieher berufen worden; da aber keine Stelle bei der Clarinette im Orchester offen war, mußte er bei dem regelmäßigen Operndienste an der Violine mitwirken; das behagte ihm nicht, und ungeachtet der großen Gnade, in welcher er bei dem vorigen Großherzog von Hessen stand, und der schönen Aussichten, welche sich ihm dadurch für die Zukunft öffneten, verließ er deshalb Darmstadt schon nach kurzer Dienstzeit. Er wandte sich nach Frankfurt, und erhielt hier augenblicklich auch ein Engagement im Orchester, 1821 aber einen Ruf nach Stuttgart, und zwar für die Dauer seines Lebens. Als Virtuos gehört R. noch zu jener soliden älteren Schule, die über alle leere Charlatanerie hinaus ihre Kraft einzig und allein in einem rein musikalischen Ausdrucke offenbart; und auf sein Alter gesehen, muß man in Wahrheit die Beharrlichkeit und den Ernst bewundern, womit er sich allen Anforderungen der Mode und dem Andrange des sog. neuen Geschmacks zum Trotz, denen er als ein Mann des Jahrhunderts ausgesetzt seyn mußte, in den Principien festgehalten hat, die nur aus seiner ersten Bildungszeit bis zu uns herüberragen können, überall jedoch auch, wo sie in ihrer reinen Kräftigkeit zur Anwendung kommen, nicht blos den Beifall der Kenner, sondern auch der Menge finden, die sich ihrer selbst kaum bewußt hier von einem ganz eigenen Zauber umfaßt wird. Reinhardt bewies dies auf verschiedentlichen Reisen durch Deutschland, namentlich durch sein Spiel in Berlin, Hannover, und 1829 besonders in Wien, wo er sich selbst im Hofburgtheater vor Kaiser Franz hören lassen durfte. Man verstehe uns hier nun aber nicht so, als ob R. auf der Stufe der musikalischen Cultur, zumal in Beziehung auf das Clarinettspiel, stehen geblieben wäre, auf welche wir um 2—3 Decennien weit zurückschauen: was die Zeit der Kunst als solcher Neues gebracht hat, nennt er mit gleichem Rechte sein Eigenthum, als alle unsere renommirtesten Tagesvirtuosen, nur theilt er das Schicksal mit diesen nicht, daß er auch von den Verirrungen jener mit fortgerissen ward, u. davor schützte unzweifelhaft ihn nur der Ernst, womit er von klein auf seine Kunstübungen trieb, und der außerordentliche Scharfsinn und das sehr richtige Gefühl, womit er die Beziehung aufzufassen wußte, in welcher eine instrumentale Virtuosität zur Tonkunst überhaupt steht. R. darf sich täglich neben einem Hermstädt oder Bärmann hören lassen, und das Publikum wird ihm nicht minder als diesen Meistern Beifall klatschen, ein so gewaltiger Unterschied auch zwischen der seinigen und besonders der Art des Letztgenannten, die Clarinette zu behandeln, besteht. R. beherrscht sein Instrument im wahren Sinne des Worts und mit ganzer Kraft; indeß er ergötzt nie, aber ergreift; er will nie überraschen, aber das Gemüth stimmen; sein Spiel ist nie auf schöne Einzelnheiten berechnet, aber auf ein vollendetes Ganze, und das ist die Solidität, die in früheren Zeiten so große Wunder wirkte und jetzt als Seltenheit verehrt wird. Diesem charakteristischen Zuge seiner künstlerischen Eigenschaft haben wir es denn vielleicht auch zuzuschreiben, daß er sich als Componist im Ganzen nur sehr wenig versuchte, sondern die Zeit, welche sein Amt ihm übrig läßt, lieber dem Unterrichte widmet. Schon manchen tüchtigen Clarinettisten

und Bassethornisten hat er gezogen, der wiederum mit Segen in seiner Weise wirkt. A.

Reinheit (in der Musik), s. Rein.

Reinholdt, Theodor Christlieb, von 1723 bis 1753 Musikdirector an der Kreuzkirche zu Dresden, wo ihm der große Homilius im Amte folgte und wo der berühmte Hiller Unterricht bei ihm hatte. Die Abhandlung „über die Nachahmung der Natur in der Musik", welche Hiller 1753 herausgab, dedicirte ihm derselbe deshalb auch. R. selbst schrieb: „Einige zur Musik gehörige poetische Gedanken bei Gelegenheit der schönen neuen in der Frauenkirche zu Dresden verfertigten Orgel". Sonst läßt sich nichts Gewisses mehr über ihn mittheilen.

Reinicke, Leopold Carl, hieß Reinecke (s. d.).

Reinmann, Johann Hartmann, geboren zu Saalfeld am 17ten April 1677, wurde 1707 Cammermusikus bei dem damals daselbst residirenden Herzoge Johann Ernst, welcher ihn 1709 noch zum Capellmeister Erlebach schickte, um die Composition bei demselben zu studiren. Darauf ward ihm dann 1714 das Directorium der Capelle übertragen. 1715 führte er eine Passionsmusik von seiner Arbeit auf, zu welcher der damalige Erbprinz, Christian Ernst, selbst den Text verfertigt hatte. 1722 erwählte ihn die Bürgerschaft von Saalfeld zum Vicebürgermeister und der Herzog ernannte ihn dazu noch zum Stadtrichter. Die Stelle eines Capelldirectors behielt er stets daneben bei; er starb aber schon am 10ten November 1728. m.

Reisig, Michael, geb. zu Stolberg in Meißen 1584, war Churfürstl. Sächsischer Hofmusikus und Organist auf der Augustusburg, zugleich Stadtmusikus in Chemnitz, dabei ein sehr guter Componist und nach damaliger Zeit ein außerordentlicher Meister auf dem großen Cornett oder Zinken. Er starb zu Chemnitz 1636 an der Pest. Von seinen vielen sowohl für Vocal- als Instrumentalmusik gesetzten Werken ist blos eine einzige 8stimmige Motette über die Worte „die Lehrer werden leuchten ꝛc." 1619 zu Leipzig gedruckt.

Reisig, Gottlieb, zuletzt Musikdirector und Rector an der lateinischen Schule zu Lichtenstein, wahrscheinlich ein Enkel des vorhergehenden, denn er ward geboren zu Chemnitz am 30sten August 1664. Außerordentlicher Fleiß zeichnete ihn in seiner Jugend schon aus; er trieb die Wissenschaften u. Sprachen auf der Schule eben so sehr als Musik, in welcher er nicht blos einige Instrumente spielen und singen lernte, sondern auch die Composition zeitig studirte. 1684 bezog er die Academie zu Leipzig. Außer Philosophie und Theologie studirte er hier besonders noch Mathematik. Fünf Jahre brachte er in Leipzig zu. 1695 ernannte ihn der Graf von Schönburg zum Cantor in Lichtenstein, und nach 3 Jahren zum Rector an der dasigen lateinischen Schule, dann endlich auch zum Director der Musik sowohl an seinem Hofe als in der Kirche. Ein großes musikalisches Werk, welches er 1734 zu schreiben angefangen hatte, und welches biographischen und organographischen Inhalts seyn sollte, vollendete er nicht mehr. Als Titel des Werks hatte er gewählt: Trifolium historico-musicum. Er starb 1735. Seine linguistischen und mathematischen Werke gehören nicht hieher.

Reissiger, Carl Gottlieb, K. Sächsischer Hofcapellmeister, Verdienstmitglied des Königl. Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst und Ehrenmitglied des K. K. Oesterreichischen Musikvereins ꝛc., wurde geboren am 31sten Januar 1798 zu Belzig bei Wittenberg, und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, Christian Gottlieb R., Cantor daselbst und tüchtiger Schüler Türk's. Schon in seinem 10ten Jahre ließ er

sich öffentlich auf dem Claviere hören und konnte Sonntags den Gemeindegesang in der Kirche auf der Orgel begleiten. Der Knabe ward Viel bewundert, und von Kennern zur fleißigen Ausbildung seines Talents aufgemuntert; allein die Eltern besaßen nicht das Vermögen, Etwas hierauf verwenden zu können. Dem guten Glücke und der Fügung des Himmels vertrauend, setzte indeß der würdige Vater seinen Unterricht unermüdet fort. 1811 endlich machte er es möglich, den Sohn auf die Thomasschule zu Leipzig zu schicken, u. dieser war so glücklich, sogleich die Stelle eines Alumnus zu erhalten. Die Probe, welche der treffliche Schicht zu dem Zwecke mit ihm vornahm, bestand in dem Vortrage der großen Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" ꝛc. a prima vista. Sie fiel gut aus, und unser R. ward aufgenommen. Von nun an den Schulwissenschaften sich widmend, machte er durchgehends erfreuliche Fortschritte, und ward einer der Lieblinge seiner Lehrer. Nur die fernere Ausbildung im Clavierspiele unterlag manchen Schwierigkeiten: ein Instrument zu kaufen oder zu miethen, war er zu arm, u. zu dem Flügel im Musiksaale hatten nur die erwachseneren Schüler Zutritt. Erst als er zum Concertisten im Alte vorgerückt war, lenkte sich Schichts Aufmerksamkeit auf ihn. Der umsichtige und erfahrne Meister erkannte bald das eminente Talent, welches R. belebte, und gab ihm zunächst Unterricht im Clavierspiele. Bei dem hohen Aufschwunge, den sein künstlerischer Geist schon durch die mancherlei Musikaufführungen genommen hatte, denen anzuwohnen ihm seine Stellung so oft Gelegenheit gab, genügte ihm dieses einseitige Studium aber bald nicht mehr: in seinen wenigen Freistunden, mitten unter dem Lärmen und den verschiedenartigsten Beschäftigungen seiner Mitschüler, setzte er mehrere Motetten, und diese Motetten, meist aus den Jahren 1815 und 1816 herrührend, werden noch jetzt häufig in den Vespern von dem Chore der Thomasschüler gesungen. Mit den glänzendsten Zeugnissen ausgestattet, bezog er 1818 die Universität zu Leipzig, und begann mit gewohntem großen Fleiße das Studium der Theologie. Einen großen Theil seines Unterhalts mußte er sich selbst zu verdienen suchen, und die mancherlei vortheilhaften Bekanntschaften, welche er während seiner Schuljahre schon durch sein fertiges und geschmackvolles Clavier- und Orgelspiel, wie durch seinen wunderherrlichen Gesang gemacht hatte, erleichterten ihm diese schwere, durch die Umstände aber gebotene Nebenaufgabe. Er ward Solosänger in den Abonnementsconcerten, erhielt ergiebige Informationen, u. spielte im Orchester bald Violine bald Bratsche mit. Seinen Uebungen in der Tonsetzkunst konnte er nur in den Augenblicken der Erholung leben, und manch' Opfer bedürftiger Ruhe ward ihnen gebracht. Zufällig kamen einige seiner neueren Arbeiten Schicht zu Gehör und Gesicht, und sie erregten so sehr des sachkundigen Mannes Theilnahme, daß derselbe sich (1820) erbot, unentgeltlich ihm nun wirklichen Unterricht in der Composition zu ertheilen. Wie schlug R. das Herz, als er das erste Wort dieser Art von Schichts Lippen vernahm! — Innig ergeben war er von Jugend auf der Kunst gewesen, heiß geliebt hatte er sie, ohne Führer sie überwältigt zur Dienerin seines Lebens; sie selbst zu pflegen aber fehlte ihm die Kraft, und, gefesselt auch in die Bande des äußeren Schicksals, die Gelegenheit. Manchen Seufzer erpreßte die Unverläßlichkeit des Ziels bei dem genialen Herumtappen auf ihrem Gebiete seinem bekümmerten Herzen. Jetzt sollte die Quelle sich ihm aufthun, aus welcher jene Kraft zu schöpfen ist, u. in begieriger Hast auch warf er die Saugröhren aus, die, immer bereit und geschäftig mit neuer Nahrung und beseelenden Kräften ihn zu füllen, seinen künstlerischen Geist von dem ersten Aufathmen an schon umgaben, und rastete nun nimmer, bis er den höchsten Zweck der

Musen wenigstens erkannt, und die Mittel — wenn auch noch nicht erworben — doch finden gelernt hatte, ihn zu erreichen. Damit aber erhielten auch seine theologischen Studien einen gewaltigen Stoß, und der Entschluß, von nun an blos der Kunst zu leben, wachte kaum so früh in ihm auf, als er schon fest gefaßt war. Der wackere Schicht verließ ihn bei der Ausführung nicht. Mit seinem Schwiegersohne, dem verstorbenen Director der Feuerversicherungsanstalt, Weiße, gemeinschaftlich sorgte er aufs Thätigste für R.; edle Männer in Leipzig und Berlin, durch ihn gewonnen, machten sich zu einer 3jährigen Unterstützung des Viel versprechenden Kunstjüngers anheischig. Es wurde demselben eine kleine Bibliothek von auserlesenen, das musikalische Studium befördernden Werken angeschafft, und auch im Uebrigen hinlänglich equipirt, verließ 1821 der glückliche R. Leipzig, um in Wien seine Studien fortzusetzen. Die erste Oper, welche er hier componirte, war „das Rockenweibchen." Das Buch davon passirte aber die Censur nicht, und so kam sie auch nicht zur Aufführung. Die Ouverture gefiel aber so sehr in Concerten, daß einmal in einem solchen laut ihre Wiederholung verlangt wurde. Einige andere Ouverturen, welche er für das K. K. Hofburgtheater setzte, verschafften ihm freien Zutritt zu den K. K. Hoftheatern, und die damals vortreffliche deutsche Oper in Wien war von großem bildenden Einflusse auf ihn. Ehe er von Wien abreiste, ließ er sich auch noch als Sänger und Clavierspieler in dem Hofoperntheater mit einer Baßarie von Händel und einem eigenen Clavierconcerte mit großem Beifalle hören, und bei Artaria und Steiner wurden mehrere seiner Compositionen gedruckt. Im Mai 1822 begab er sich nach München, um Winters Umgang noch zu genießen. Eine bewunderungswürdige Thätigkeit entwickelte er hier; mit einer Messe, welche er sogleich fertig brachte, erwarb er sich zuerst Winters Freundschaft. Dann schrieb er eine Concert-Ouverture, zu welcher ihm Winter das Thema in 5 Noten gegeben hatte, und ärndtete einen solch' allgemeinen Beifall damit, daß der Intendant ihm sogleich die Composition der Ouverture, Chöre und Entreacts zu der Tragödie „Nero" übertrug. Auch diese Musik gefiel, und die Ouverture ward in einer Umarbeitung von Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Winter ließ für ihn Metastasio's „Dido" umarbeiten. An der Aufführung der Oper, welche er bald vollendete, hinderte aber der Brand, durch welchen das schöne Hoftheater in München in Asche gelegt ward. Um seinen kränklichen Lehrer und Wohlthäter Schicht noch einmal zu sehen, eilte er nach Leipzig, und als er dem sterbenden treuen Freunde noch seinen letzten Dank gebracht hatte, im Mai 1823 nach Berlin. Im Hause des kunstsinnigen Stobwasser gleich einem Kinde liebevoll aufgenommen, machte er bald angenehme und nützliche Bekanntschaften, und fand Gelegenheit, sich auch als Künstler dem großen Publikum vorzuführen. Minister Altenstein, General Witzleben und Staatsrath Körner wurden seine kräftigsten Protectoren, und durch sie auch erlangte er, nach mehreren glücklichen öffentlichen Productionen als Componist wie als Virtuos, von Sr. Majestät dem Könige von Preußen die Mittel zu einer Bildungsreise nach Frankreich und Italien. Vor Antritt dieser Reise schickte er seine neue ital. Oper „Didone" nach Dresden, und C. M. v. Weber interessirte sich sehr für das Werk. Die Oper ward in den kürzesten Zwischenräumen 3 Mal mit großem Beifalle aufgeführt. Im Juli 1824 ging R. endlich durch Holland nach Paris. Viel Zeit auf der Reise kostete ihn die Entledigung des Auftrags von Seiten des Königl. Preuß. Ministeriums, möglichst genaue Einsicht in die musikalischen Lehranstalten in Frankreich u. Italien zu nehmen, und darüber monatlich Bericht nach Berlin abzustatten; doch

wurden ihm auch durch mehrere Aufträge Pariser Musikalien-Verleger, angezogen durch sein erstes Trio (op. 25), die Mittel, seinen Aufenthalt verlängern zu können, und so ging er erst Ende Februar 1825 über Turin, Genua, Mailand, Bologna, Florenz nach Rom, wo er während der Charwoche und dem Osterfeste blieb. Dann wandte er sich nach Neapel. Nach 4wöchentlichem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Rom zurück, und lernte durch den Preußischen Ministerresidenten Bunsen den Abbe Baini kennen, was ihn bestimmte, länger als er eigentlich gewollt, in Rom zu verweilen. Erst Ende October 1825 reiste er über Loreto, Bologna, Padua, Venedig, Triest und Wien nach Berlin zurück. Als Novität brachte er die in Rom vollendete Oper „der Ahnenschatz" (Gedicht von Döring) mit. Die glänzende Ouverture desselben ist noch jetzt eine Lieblingsmusik der Dresdner; die Oper selbst aber hat nirgends zur Aufführung kommen können, weil das Sujet zu große Aehnlichkeit mit dem des „Freischütz" von Weber hat. In Berlin ward ihm der Auftrag, den Plan zu einem großen Conservatorium für den preußischen Staat zu entwerfen. Derselbe erhielt den Beifall der vom Ministerium zur Begutachtung aufgestellten Commission, ist gleichwohl aber nicht zur Ausführung gekommen. Seine weiteren Beschäftigungen in Berlin bestanden dann, außer Composition, der er in jeder Minute fleißig oblag, im Unterrichtgeben, indem er vorläufig neben Zelter, Klein u. Bach als Lehrer bei der musikalischen Lehranstalt angestellt ward. Aber schon im October 1826 erhielt er den Ruf nach dem Haag, um dort ein Conservatorium zu gründen, und zu gleicher Zeit folgte demselben ein Ruf nach Dresden als Musikdirector an Marschner's Stelle. Die Pflicht der Dankbarkeit, wie die Liebe zum Vaterlande band ihn an Sachsen, und so nahm er denn auch den letzten an. Im November 1826 kam er in Dresden an, und es eröffnete sich seiner rastlosen Thätigkeit hier auch sogleich ein sehr großes Gebiet, indem ihm nicht blos die Direction der Proben und Aufführungen der deutschen, sondern während Morlacchi's Abwesenheit und Kränklichkeit auch der damals noch bestehenden italienischen Oper übertragen ward. In Folge der ungemeinen Energie aber, die er alsbald in diesem neuen Amte, verbunden mit tiefer Einsicht in die Sache und kluger Besonnenheit, entwickelte, ernannte ihn der König 1827 auch schon zum Kapellmeister. Nebenbei hatte er in dem Jahre noch eine Messe und das Melodram „Yelva" componirt, das seiner höchst seelenvollen Musik wegen in ganz Deutschland die ehrenvollste Anerkennung gewonnen hat. Eben so gefiel in Dresden seine Oper „Libella" sehr, und als der Clavierauszug erschienen war, ergossen sich die musikalischen Zeitungen in Lob; aber für eine allgemeinere Verbreitung war das Werk schlechterdings nicht, schon seiner höchst seltenen, schwierigen Besetzung wegen (sie erfordert allein 5 Solosoprane, worunter 3 sehr bedeutende) nicht geschaffen; mehr seine folgende Oper „die Felsenmühle," welche denn auch außer Dresden in Leipzig, Berlin, Breslau, Copenhagen u. a. O., und überall mit Beifall gegeben, und durch den Druck in den mannigfaltigsten Gestaltungen und Arrangements bald gewissermaßen ein Gemeingut der gesammten musikalischen Welt wurde. Ein seltenes, für den Werth der Musik aber wahrlich laut sprechendes Glück. Reissiger's neuestes dramatisches Werk ist die Oper „Turandot." In Dresden ist sie bereits 8 Mal bei immer vollem Hause gegeben, und dortige Kenner sprechen sich äußerst günstig über sie aus; uns selbst kam noch Nichts davon zu Gesicht, und so enthalten wir uns denn auch jedes bestimmten Urtheils darüber. Jedenfalls aber hat sich R's Talent im Kirchenstyle weit entschiedener, denn im dramatischen gezeigt. Seine Messen sind in der That Meisterwerke ihrer

Art, und der Anerkennung werth, die sie allgemein gefunden haben und noch finden. Gedruckt ist unsers Wissens noch keine davon; aber Abschriften davon hat man begehrt nach den bedeutendsten Städten Deutschlands, und haben sich selbst über dessen Gränzen hinaus noch verbreitet. Als Instrumental-Componist fällt zuerst eine wunderbare Leichtigkeit an ihm auf, womit er die verschiedenen Stimmen in der Ausführung zu behandeln weiß. Seine Instrumentation ist klar und effectvoll, u. seine Melodien sind fließend. Im Gebiete der großen Sinfonie versuchte er sich erst kürzlich und mit viel Glück. Das Festspiel „der Erde reinstes Glück" componirte er aus höherem Auftrage zur Vermählungsfeier des jetzigen Königs von Sachsen. Kein hervorstechend eigenthümlicher Styl ist es, was ihn charakterisirt, aber er hat das mancherlei Gute aller verschiedenen Manieren mit Glück u. Vortheil sich anzueignen, und zu einem schönen Ganzen zu verarbeiten gewußt. Reissiger's Ruf ist verdient und groß, ohne daß er eine eigentliche Epoche beschreibt. Selten findet man in seinen Werken den harmonischen Zwang, der so manche neuere Componisten nicht gar vortheilhaft auszeichnet. Läßt sich ihm etwas zum Vorwurf machen, und soll durchaus Etwas an ihm getadelt werden, so ist es wohl allein nur ein Mißbrauch seines ungeheuren Talents, rasch zu arbeiten. Bei seiner vortrefflichen, auch wissenschaftlichen Durchbildung wäre er ohne diesen Mißbrauch sicher vorsichtiger gewesen in der Auswahl seiner Operntexte, die, wenn auch im Ganzen günstig, doch nie so ausgefallen ist, daß er hätte mit Zuversicht ein durchgreifendes Glück als dramatischer Componist erwarten dürfen. Indeß hat auch dieser Mißbrauch seine entschuldigenden Seiten. Man sehe auf R's Leben zurück: fortwährend war es ein Kampf mit Hemmungen des Geschicks, aus welchem ihn nur die Arbeit, u. zwar die rasche kräftige Arbeit u. That als Sieger hervorhob. Die Nothwendigkeit und der Zwang der Umstände hat oft einen bleibenden Einfluß auf die menschliche Natur, und R's ganzer physischer und moralischer Organismus ist einem solchen Einflusse leicht zugänglich. Wer jenen Mißbrauch aus einer mindern innerlich kräftigen Wirksamkeit seines Talents erklären wollte, würde sich gewaltig irren. Allerdings schreibt R. oft nicht so gut, als er in Wahrheit das Vermögen dazu besitzt; aber gut sind seine Werke alle, und das eben ist es, was ihn zu einer seltenen Erscheinung in der heutigen Componistenwelt macht, daß seine wirkliche Kraft noch immer *über* der Art ihrer Aeußerung steht, und die eigentliche Leistung im wahren Sinne des Worts beherrscht. Daher ist er denn auch von allen jüngeren Talenten Deutschlands gerade dasjenige, von welchem wir bei einem ernsten Zusammenraffen der Kräfte jetzt das Meiste erwarten dürfen. Man versteht und begreift ihn indeß nur ganz, wenn man sowohl seine rein humanistische und bürgerliche als künstlerische Stellung ins Auge faßt. Er ist von Natur ein sanfter, offener, redlicher Charakter, bis zur Liebenswürdigkeit angenehm in näherer Bekanntschaft. Das hat ihm schon manchen treuen Freund erworben und erhalten. Seine Tüchtigkeit als Dirigent, seine erstaunenswürdige Fertigkeit im Partiturlesen und Spielen, und seine Bedachtsamkeit u. Festigkeit im Accompagnement sind anerkannt, und haben ihm ein Achtung gebietendes Ansehen in seiner nächsten Umgebung verschafft. Dann hat er durch die Mannigfaltigkeit seiner Compositionen, Opern, Melodrams, Messen, Sinfonien, Ouverturen, Quartetten u. Trio's aller Art, Sonaten, Rondos ꝛc., u. besonders durch seine gemüthlichen, so höchst ausdrucksvollen Lieder, wovon bereits schon 35 Sammlungen erschienen sind, einen Kreis von Freunden u. Verehrern um sich gezogen, der sich — wir möchten sagen — täglich noch vermehrt durch Kunstverwandte aus der Nähe und Ferne, die herbei eilen,

um an seinem hellgeistigen Feuer sich zu erwärmen. Und so hat sich auf dieser Seite gleichsam Alles vereinigt, ihm die Lage des Lebens zu bereiten, welche Niemand mehr als einem künstlerischen Genius nothwendig ist, wenn seine Erzeugungen nicht gleich von vorn herein ein krankhaftes Aussehen gewinnen, und, angehaucht von einem giftigen Elemente, deren Formen nicht sogleich das Gepräge der Ermattung an sich tragen sollen. Auf der anderen Seite jedoch ermangeln ihm auch alle die Bedingnisse wieder, von welchen die vollkommene Gestaltung einer solchen Lage abhängt. Von dem ersten Augenblicke seiner Wirksamkeit in Dresden an, war R. in eine unaufhörliche Kette von Reibungen verflochten mit einer Parthei, die in ähnlicher Richtung ihr Wesen getrieben hat schon so lange, als eine italienische Oper zu Dresden bestand, und der auch C. M. v. Weber so manche trübe Stunde verdankte. Dann konnte es, bei dem frischen Andenken, in welchem C. M. v. Weber besonders in Dresden noch lebt, kaum wohl vermieden werden, in eine Comparation ihn zu stellen, welche die Anforderungen an sein Talent und Geschick schon zum Voraus bis zu einem ungleich hohen Grade hinaufschraubte. Und endlich nöthigt ihn eben sowohl seine Pflicht als Capellmeister, wie das Vertrauen, welches der Intendant in seine Kenntnisse und seinen Charakter setzt, über eine Masse von eingesendeten Compositionen Urtheile auszusprechen, denen unvermeidlich zum größten Theile das veritas odium parit auf dem Fuße nachfolgt. Sind dies Alles nun auch Verhältnisse, in welchen fast jeder bedeutende Mann, und namentlich Künstler und Componisten von Ruf, mehr oder weniger steht, so müssen sie R. doch um so empfindlicher und eigener berühren, als sein ganzer offener Charakter mehr als bei jedem Anderen dergleichen nachtheiligen Einwirkungen von Außen einen freieren Eingang gestattet, und dem kühneren Aufschwunge seines poetischen Geistes sich somit Hindernisse entgegenstellen, die hinwegzuräumen an und für sich schon einen bedeutenden Aufwand von Kräften des Geistes und Gemüths erfordert. Dr. Sch.

Reiz und Reizend. In der Musik sind diese Wörter sicher gleichbedeutend mit Anmuth und Grazie, welche daher auch nachgelesen werden mögen. Es lassen sich nämlich die Begriffe hier nicht so leicht trennen, als in der Theorie einer Kunst, deren Bewegungen im Raume geschehen.

Rektah. Vergleiche zuvor den Artikel Indische Musik, auch Raagnies. Die Rektahs sind nun die beliebtesten Tonstücke der Indier unter ihren 4 praktischen Musikgattungen. Sie haben einen leichten fließenden Styl, und die meiste Regelmäßigkeit, so daß sie ohne sonderliche Schwierigkeit auch in unsere Musiknoten umzusetzen und darnach auszuführen sind. In den Beilagen zu Jones „Musik der Indier," von Dalberg übersetzt, findet man mehrere solche Rektahs als Beispiele, und zwar sowohl in $^2/_4$- als C u. $^3/_4$ Takt umgesetzt.

Rela. Diese Sylben bezeichneten in der Guidonischen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf den Tönen a und d nicht re, sondern la gesungen werden mußte. Bei a war das der Fall, wenn die Melodie abwärts aus dem Hexachord von g und das Hexachord von c ging, und auf dem Tone d, wenn das Hexachord von c in das von f hinaufstieg. Man sehe auch den Artikel La re, welches gerade das Umgekehrte bedeutete. a.

Relation, Verhältniß, in der Musik dasselbe, was Queerstand; daher unharmonische Relation, relatio non harmonica, so viel als unharmonischer Queerstand. S. Queerstand.

Rellstab, Johann Carl Friederich, geboren zu Berlin am 27sten Februar 1759, wählte Anfangs die Musik zu seinem Beruf, und studirte dieselbe auch zuerst unter dem damaligen Hofcomponisten Agricola, und als derselbe starb, noch unter Fasch's Leitung. Später jedoch nöthigten ihn mancherlei Umstände und für die Zukunft auch glänzendere Aussichten, sich für den Kaufmannsstand zu bestimmen. Uebrigens blieb die Tonkunst in seinen Freistunden immer seine Lieblingsbeschäftigung, und als er zu dem Alter herangereift war, einem eigenen Geschäfte vorstehen zu können, gründete er in Berlin eine Notendruckerei und einen Musikalien-Verlag, welche beide Etablissements unter seiner kräftigen und sachverständigen Führung bald zu einem bedeutenden Flor gelangten. Dabei trat er nun selbst auch sowohl als musikalischer Schriftsteller wie als Componist auf. In ersterer Eigenschaft lieferte er 1786 einen „Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation" ꝛc., 1789 „Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte ꝛc. betreffend," und 1790 „Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, Manieren und den Vortrag betreffend." Als Tonsetzer ward er zunächst durch mehrere Lieder und Gesänge bekannt, welche er in das von ihm selbst verlegte „Claviermagazin" lieferte, das später unter dem Titel „Melodie und Harmonie" von ihm fortgesetzt ward. Dann setzte er, ganz in Agricola's Manier, 1781 Ramler's „Hirten bei der Krippe" in Musik; ferner viele Lieder und Gesänge, die in mehreren Sammlungen erschienen; Gelegenheits-Cantaten; die Operette „die Apotheke"; die Cantate „Pygmalion" von Ramler (für Tenor); mehrere Sonaten und Sonatinen, auch andere kleine Stücke für Clavier und Orgel; und endlich auch Sinfonien und Ouverturen für Orchester. Die meisten von allen diesen Sachen erschienen in seinem eigenen Verlage. Von 1790 an konnte er wenig Zeit mehr auf Composition und sonstige Thätigkeit in der praktischen oder theoretischen Musik selbst verwenden, da er nun mit seinem Verlagsgeschäfte auch einen Sortimentshandel und eine musikalische Leihbibliothek verband. Was er noch that, war auf Beförderung von Privataufführungen gerichtet, für welche er in seinem Hause ein eigenes Local mit den nöthigen Decorationen und Orchesteranstalten unterhielt. Alle übrige Zeit widmete er dem Unterrichte seiner Kinder, von welchen sich besonders eine Tochter Caroline als Sängerin auszeichnete, und später auch sein Sohn Ludwig als Critiker hervorgethan hat. Von Beiden ist unten besonders die Rede. Die Einrichtung seines Saals zu einem kleinen Privattheater ꝛc. geschah mehrentheils wohl aus mercantilischer Speculation, indem er dadurch das gesammte künstlerische Publikum von Berlin an sich fesselte, und so seinem bedeutenden Waarenlager von musikalischen Gegenständen und Instrumenten aller Art einen ergiebigen Abgang sicherte, denn seine tondichterischen Versuche wurden mit der Zeit ganz vergessen. Durch die französischen Kriege von 1806 an verlor er einen großen Theil seines Vermögens, und sein Handel litt auch einen empfindlichen Stillstand. Deshalb fing er nun an, Vorlesungen über theoretische und praktische Theile der Kunst in seinem Hause zu halten, und sie wurden mehrentheils auch sehr zahlreich besucht, da zu jener Zeit Niemand in Berlin war, dem die nöthigen praktischen Belege in so reicher Auswahl als ihm zu Gebote standen. Auch zur Errichtung einer Tonkünstler-Wittwenkasse in Berlin trug er Viel bei, was seine Verdienste um die Kunst wesentlich vermehrt. Er starb an einem Schlagflusse am 19ten August 1813 zu Berlin. Die Verlagsartikel seiner Handlung betragen mehr denn 300 an Zahl.

Rellstab, Caroline, ältere Tochter des vorhergehenden und von demselben auch für die Kunst erzogen, eine vortreffliche Sängerin, geboren zu Berlin 1786. Schon in ihren Kinderjahren zeigte sie ein ungemein gutes musikalisches Gehör und Gedächtniß. Was ihr Vater ihr von kleinen Liedern und dergleichen Stücken vorspielte oder vorsang, sang sie nach einem paarmaligen Anhören richtig nach. Ihre Lieblingsbeschäftigungen waren auch von früh an auf Musik gerichtet. Während andere junge Mädchen mit Puppen ꝛc. ihre Zeit vertreiben, wollte sie Instrumente oder Noten in der Hand haben. Die Musikaufführungen, Concerte und Opern, welche im väterlichen Hause statt hatten, trugen Viel zur Entwickelung ihres herrlichen Talents und Ausbildung ihrer wunderschönen Stimme bei. Sie war auch des Vaters Liebling, und Nichts versäumte dieser, was zu ihrer höheren künstlerischen Bildung hätte beitragen können. In alle musikalischen Zirkel Berlins ward sie gezogen, und überall erregte ihr Gesang wie ihr Clavierspiel Aufsehn und Bewunderung. So widmete sie sich denn endlich auch ganz der Bühne, und mit so leichterem Entschluß, als des Vaters Wohlhabenheit in der Kriegszeit bedeutend abgenommen hatte. Aber sie sollte nicht lange die Triumphe genießen, die sie gleich von ihrem ersten öffentlichen Auftreten an feierte. Von 1808 an war sie bei dem Theater zu Breslau engagirt. Ihre volle, kräftige Stimme und ihr ausnehmend ausdrucksvoller Vortrag, und das Grandiose ihres Gesanges, das sie vor allen damaligen deutschen Sängerinnen namentlich auszeichnete, verschafften ihr einen weit verbreiteten Ruf; aber sie starb schon 1814, noch ehe sie den Grad der Ausbildung erreicht hatte, wozu ihr wirklich die Mittel gegeben waren, und hat somit die künstlerisch glanzvolle Laufbahn auch nur zur Hälfte zurückgelegt, welche ihr von der Natur vorgezeichnet schien.

Rellstab, Ludwig, jüngerer Bruder der vorhergehenden, wurde geb. zu Berlin am 13ten April 1799. Der Vater wünschte ihn zum Musiker zu bilden, und gab ihm daher frühzeitig eine musikalische Erziehung; zur Legung eines wahren, festen künstlerischen Grundes jedoch, oder auch nur ernsten Vorbereitung einer in dieser Beziehung eigentlich wissenschaftlich artistischen Bildung starb er zu früh. Ludwig hatte kaum das 14te Jahr zurückgelegt, als er als Waise dastand. Auch verfolgte er die vom Vater beabsichtigte Richtung später nicht, obschon seine kritischen Bestrebungen in der Musik in den letzten Jahren einen gewissen Anstrich von Bedeutung gewonnen haben. Seine erste Schulbildung erhielt er auf dem Joachimsthaler- und Friedrichs-Werder'schen Gymnasium zu Berlin, wo namentlich der Uebersetzer des Herodot, Lange, so wie nachgehends Bernhardi und Spillecke, viel Einfluß auf ihn äußerten. Zugleich blieben auch die großen Zeitereignisse, unter welchen er die für alle äußeren Eindrücke empfänglichsten Jugendjahre verlebte, nicht ohne besondere Wirkung auf ihn, und regten vorzugsweise dasjenige Gefühl in ihm auf, das ihn vermochte, obwohl erst 16 Jahre alt, den Feldzug von 1815 mitzumachen. Als Husar nahm er Dienste bei dem Colombschen 8ten Husarenregimente. Seine Kurzsichtigkeit jedoch, verbunden mit der noch nicht völlig entwickelten Körperkraft, bewirkte, daß er als unfähig wieder zurückgeschickt wurde. Uebrigens hatte sich der Soldatensinn mit einer solchen Beharrlichkeit in ihm festgesetzt, daß er bald darauf die sich ihm darbietende Gelegenheit wahrnahm, die Kriegsschule zu besuchen und dort einen militärischen Cursus durchzumachen. Schnell ward er zum Fähndrich und Officier befördert; daß er aber nicht den angemessensten Beruf gewählt hatte, mußte ihm nicht minder bald klar werden. Während der Wintermonate war er zugleich Lehrer der Mathematik und Geschichte bei der Brigadeschule,

und in den übrig bleibenden Mußestunden verwandte er nunmehr auch wieder Fleiß auf Sprachstudien, beschäftigte sich nebenbei selbst mit einigen poetischen Versuchen. Namentlich dichtete er Opern und Lieder für die 1819 von ihm in Gemeinschaft mit L. Berger und Bernhard Klein gestiftete Liedertafel. 1821 endlich verließ er den Militärdienst, der indeß mehr von Nutzen als Nachtheil für ihn gewesen war, denn hätte er auch Nichts weiter aus demselben ins bürgerliche Leben wieder mit zurückgebracht als eine tüchtige praktische Lebensausbildung, so war dies für seinen weiteren Beruf um so mehr ein köstlicher Gewinn, als er wohl niemals wieder Gelegenheit zu deren Erwerbung gehabt oder erhalten haben würde. Er begab sich zunächst nach Frankfurt an der Oder, und schrieb hier das Trauerspiel „Karl der Kühne", das 1824 auch gedruckt wurde. Nach drei in Frankfurt glücklich durchlebten Monaten ging er nach Dresden, wo er unter Anderen mit C. M. von Weber in ein engeres Freundschaftsverhältniß trat. Nach mehreren Ausflügen nach Heidelberg, wo er seine „Griechenlieder" dichtete und herausgab, ferner nach Bonn, so wie durch die Schweiz und Oberitalien, kehrte er 1823 nach Berlin zurück, und traf gerade in dem Augenblicke dort ein, als seine von B. Klein in Musik gesetzte Oper „Dido" aufgeführt wurde. Das Fiasco, welches das Werk machte, war für ihn nicht der erfreulichste Willkomm. Indeß fuhr er nun rüstig auf der einmal betretenen Bahn als Schriftsteller, Dichter und Critiker fort, und hat in der That bis jetzt eine bewundernswerthe Thätigkeit auf derselben entwickelt, und sich den Ruf eines unserer gewandtesten Schriftsteller erworben, namentlich auch im Fache der Musik. 1825 erschienen von ihm 3 Bände „Sagen und romantische Erzählungen", 1827 1 Band Gedichte, und seine Uebersetzung der von Walter Scott geschriebenen Lebensgeschichten englischer Romanschriftsteller, wozu er einen eigenen kritischen Anhang fügte. In der Zeitschrift „Cäcilia" setzte er in demselben Jahre durch eine ausführliche Charakteristik C. M. von Weber ein Denkmal. Dann erschien sein vielbesprochener und in artistischer Hinsicht nicht minder interessanter Roman „Henriette, die schöne Sängerin", der wahrlich zu den keckſten und witzigsten satyrischen Gemälden unserer Zeit gehört. Nichts konnte auch der Ironie und dem Humor einen ergiebigeren Stoff liefern als die damals Alles bezaubernde Erscheinung einer gefeierten Sontag in Berlin und die durch sie bewirkte Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse der Residenz; R. hatte darin jedoch manche Carricaturen der Wirklichkeit zu kühn und unverschleiert auftreten, andere Charaktere auch wohl erst durch die Verzerrungen seines Pinsels zu Carricaturen werden lassen, als daß das Buch hätte geduldet werden können. Es ward verboten und der Verfasser in eine gerichtliche Untersuchung verwickelt, die keinen anderen als sehr ungünstigen Ausgang für ihn nehmen konnte. Endlich übernahm er in dem Jahre 1827 auch noch die Redaction der Vossischen Berliner Zeitung, für die er seitdem den wesentlichsten Theil der Politik, so wie alle mit den geselligen, wissenschaftlichen und artistischen Verhältnissen in Beziehung stehenden Artikel besorgt. Es läßt sich nicht leugnen, daß R. sich um das Emporkommen dieser Zeitung, in welche er auch die meisten seiner musikalischen Recensionen liefert, ein namhaftes Verdienst erworben hat; sollen wir aber aufrichtig unsere Meinung aussprechen — und das ist unsere Pflicht — so ist es nur die Form, die äußere Schaale, nicht der Kern, welcher dieser Zeitung einen so großen Kreis von Lesern erworben hat. Begreiflich haben wir hier unser Augenmerk vorzugsweise nur auf R's musikalische Thätigkeit zu richten. Ziemlich an den meisten gelesensten Zeitschriften u. Journalen hat er Antheil; auch in dieses unser Werk lieferte er manchen schätzens-

werthen Artikel, und dann giebt er seit einigen Jahren noch eine kleine musikalische Zeitung, „Iris", heraus, von welcher wöchentlich ein halber Bogen erscheint, und die ziemlich ausschließlich der Critik gewidmet ist. Allein nehmen wir Alles zusammen, was R. in dieser Beziehung geliefert hat, beschauen wir es mit ungetrübtem Auge und lassen es die strenge Probe der Wissenschaftlichkeit passiren, so bleibt, im Grunde genommen, Nichts oder nur sehr Wenig übrig, was in der That eine artistische Durchbildung bekundet, die nothwendig ist, um als Richter über gegebene Kunstprodukte abzusprechen, aber wahrlich in noch etwas Weiterem als blos ein Bißchen Geschicklichkeit auf dem Claviere oder ein wenig Routine in der hergebrachten Praxis besteht. R. hat die seltene Gabe einer anziehenden dialektischen Gewandtheit, und diese schöne Außenseite ist es, was seinen kritischen Entwürfen unter der ungeheuren Masse von Halbgebildeten immer ein gewisses autoristisches Ansehn gab und das Heer von Kunstfreunden zu seiner Fahne herüberzog. R. darf aber nie Anspruch auf eine eigentlich musikalische Schule machen, und er ist auch zu klug, als daß er es thut. Was er von Musik weiß, verdankt er allein dem mehrjährigen freundschaftlichen Umgange mit L. Berger und B. Klein; was sein würdiger Vater ihm noch lehren konnte, war wahrlich nichts mehr als das musikalische A-B-C. Deshalb darf man ihm denn auch die unbegränzte Pietät nicht übel nehmen, womit er stets vor jenen beiden gediegenen Künstlern erfüllt ist. Immer nur auf dem luftigen Boden des ästhetischen Geschmacks beruht seine Critik. Jedes Wort, was er weiter spricht, und was wohl nach Musik klingt, ist nur, wenn auch mit noch so gewichtiger und weiser Miene, im Vorbeigehen gesagt. Aber auch dort, auf dem Felde des Geschmacks, geräth er öfters, namentlich in Rücksicht auf seine Urtheile über Klein u. Berger, mit sich selbst in Widerspruch; nur bleiben ihm hier Auswege genug, sich vor dem tödtenden Schwertstreiche der eigentlichen Theorie zu retten. Auch daß seine Critik frei von aller Leidenschaft und persönlichen Partheinahme wäre, möchten wir nicht so unbedingt behaupten. Die bittere Polemik, welche er seit Jahren schon gegen Spontini führt, liefert wenigstens keinen Beweis, daß stets von ihm die redlich abgemessenen Gränzlinien der Wahrheit innegehalten würden. Diese Polemik ist es denn auch, welche die bedeutendsten musikalischen Schriften von ihm ins Leben gerufen und ihm eigentlich erst einen gewissen Ruf auf dem Gebiete der musikalischen Critik verschafft hat. Dahin gehören, außer seinen directen Angriffen, die bei Zeiten verbotene Broschure „Ueber die Theaterverwaltung Spontini's", die Novelle „Julius" (in der Cäcilia Bd. 6 pag. 1 ff.), und die musikalischen Skizzen „Aus dem Nachlasse eines jungen Künstlers" (ebend. Bd. 4 pag. 1 ff.). Wenn auch die letzteren nicht so wohl, so hat die Novelle „Julius" jedenfalls doch den Zweck, durch die Waffe der Satyre auch auf diesem Wege Spontini's leicht verletzbarem Gefühle wehe zu thun. Halten wir uns für überzeugt, daß R. mit dem ersten Angriffe, den er auf Spontini versuchte, nicht eine solche Fehde mit demselben beabsichtigte, als er nachher nothwendig mit ihm zu führen hatte, so dürfen wir unsere Leser eines guten Grundes dazu versichern. Hat doch R. auch Nichts in ihr errungen als das Zeugniß eines guten Muthes und unbändiger Heftigkeit, die wahrlich aber auch dazu gehörte, um sich vor der Schaar von Feinden zu retten, die wie Pilse um ihn her aufschossen und alle ihre Pfeile auf die eine gegebene große Blöße losschnellten. Der Streit hat viel Aufsehn gemacht, doch lag das eigentliche Corpus delicti auf Seiten Spontini's, und so werden wir denn auch in dessen Geschichte das Wesentlichste daraus zu wiederholen haben. Auch die Romane, welche Rellstab nach der Zeit noch herausgegeben

hat, gehören nicht weiter hieher. Er lebt für beständig in Berlin, seit 1835 auch als glücklicher Gatte. Dr. Sch.

Rembt (nicht Rempt), Johann Ernst, einer der größten Meister auf der Orgel, welche das vorige Jahrhundert aufzuweisen hatte, ward geb. zu Suhl 1749, und verdankte seine ganze große Kunst einzig und allein dem fleißigen Studium der Seb. Bach'schen Werke. Sein Talent hatte sich indeß sehr früh entwickelt. Um 1768 machte er eine Reise durch Holland u. Frankreich. Besonders in Paris erregte seine eminente Fertigkeit auf dem Clavier und der Orgel großes Aufsehn. Im Notenlesen besaß er eine solch' bewundernswerthe Gewandtheit, daß er bei Musikaufführungen in der Kirche den Generalbaß nach dem umgekehrten Notenblatte auf der Orgel vortrug. 1772 erhielt er die erste Organistenstelle, und zwar an der Kreuzkirche zu Suhl; aber schon im nächstfolgenden Jahre ward er an die Hauptkirche daselbst befördert, welchem Amte er denn auch, ungeachtet der vielen Anträge, welche an ihn ergingen, bis an seinen Tod vorstand. Dieser erfolgte am 26sten Februar 1810. Für die Orgel componirte er unzählige Fugen, Vorspiele, Trio's u. s. w. Die 50 4stimmigen Fugetten, welche er 1791 herausgab, ersetzen bei verständigem Gebrauche jede Orgelschule. Auch gab er in Bach'scher Manier bearbeitete Choräle heraus. -N.

Remi, in der Guidoni'schen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton a nicht re, sondern mi gesungen werden sollte. Es war dies der Fall, wenn das Hexachord von g, in welchem auf a die Sylbe re fiel, in das Hexachord von f hinabstieg, oder wenn auf den Ton g die Töne a b folgten, wo auf a die Sylbe mi kommen mußte, weil sich nun, wegen der Halbtöne a b die Mutation nicht mehr in dem Hexachorde von g, sondern von f befand. Die umgekehrte Mutation nannte man Mi re (s. d. Art.).

Remigius, 1) mit dem Zusatze Altisiodorensis, war Mönch im Kloster des heiligen Germanus zu Auxerre in Frankreich im 9ten Jahrhunderte, und unter Carl des Kahlen Regierung einer der gelehrtesten Männer der Zeit. Wie Mabillon berichtet, lehrte er zu Paris Dialektik und Musik, und schrieb einen Commentar zu des Martianus Capella Traktat de musica. Abt Gerbert fand nach langem Suchen das Manuscript davon auf der K. Bibliothek zu Paris, und ließ es im ersten Bande seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller pag. 63 ff. abdrucken. — 2) Remigius, mit dem Zusatze Mediolacensis, ein Scholastiker des 10ten Jahrhunderts, blühete besonders um 978, und stand bei Kaiser Otto II. wegen seiner vorzüglichen musikalischen Kenntnisse in großem Ansehn. Trithen nennt ihn den berühmtesten Musiker seiner Zeit. Auf Befehl des Erzbischofs von Trier, Egbert, componirte er Gesänge vom heiligen Eucharius, Valerius und Maternus, welche die drei ersten Bischöfe von Trier waren. So erzählt Abt Gerbert in seiner Geschichte des Kirchengesanges.

Remotus (lat.) — entfernt, zerstreut. Harmonia remota — zerstreute Harmonie (s. Harmonie). Unter Syzigia remota verstanden die Alten nach unserem Sinne einen Dreiklang in zerstreueter oder sog. weiter Harmonie.

Rempt (nicht Rembt, welcher eine ganz andere Person ist), Johann Matthias, bildete sich auf der Thomasschule zu Leipzig unter Leitung des Musikdirectors Doles, und studirte dann auf der dasigen Universität Theologie. Nach vollendetem academischem Cursus ward er Stadtcantor an der Hauptkirche zu Suhl; im Jahre 1788 aber erhielt er von da einen Ruf als

Stadtcantor nach Weimar, wo er 1802 starb. Er war in seinen jüngeren Jahren ein vortrefflicher Sänger und guter Violinspieler. In seinem späteren Alter widmete er sich der Kirchencomposition, und setzte namentlich viele „figural- oder cantatenmäßig gearbeitete Choräle mit Instrumentalbegleitung für verschiedene Feste und Gelegenheiten". Kurz vor seinem Tode brachte er noch ein 4stimmiges Choralbuch zum Druck, das auf Befehl des Consistoriums in den Herzogl. Weimar'schen Kirchen eingeführt ward. Er besaß eine außerordentlich reiche Sammlung von classischen Kirchenmusiken. Der gedruckte Catalog davon war 42 Seiten in 8 stark. Nach seinem Ableben ward die schöne Bibliothek auf dem Wege der Auction einzeln verkauft und so leider zerrissen. N.

Renaud, zwei Schwestern, vorzügliche Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, in Frankreich geboren, aber in Italien gebildet, wo ihr Vater lange Zeit als Violinist in mehreren Orchestern fungirte. Die ausgezeichnetere von Beiden war die *ältere*, deren Vornamen wir aber nicht mehr angeben können. Nach mehreren Reisen nahm sie 1785 ein Engagement an dem damaligen italienischen Theater, der nachmaligen Opera comique, zu Paris an. Sie ward von dem gesammten Pariser Publikum fast angebetet. Ihre Stimme hatte einen weiten Umfang, besonders nach der Höhe zu, viel Wohlklang und eine unglaubliche Leichtigkeit im Vortrage der Passagen, reine Intonation, und dabei eine ungemeine Kraft. Nur um ihretwillen wetteiferten die Componisten damals auch, ihre Opern auf dem Theater zur Aufführung zu bringen, und waren aus gleichem Grunde auch stets eines glücklichen Erfolges gewiß. 1788 erschien in dem Almanach des Spectacles eine Aufforderung an sämmtliche Componisten, für die Zukunft doch wieder in dem gewöhnlichen Stimmumfange zu schreiben und sich nicht blos nach der Stimme einer Renaud zu richten, weil es sonst unmöglich werden würde, ihre Werke wo anders als auf dem italienischen Theater zu Paris aufzuführen. Das läßt auf einen in der That ganz ungewöhnlichen Stimmumfang schließen. 1791 verheirathete sie sich an den Dichter Davrigny zu Paris; führte Anfangs aber keine glückliche Ehe. Erst später, als sie die Bühne ganz verlassen hatte, was gleich zu Anfang des laufenden Jahrhunderts geschah, stellte sich auch der Hausfriede bei ihr ein. Die jüngere hieß *Rosa*, und war als zweite Sängerin an dem italienischen Theater angestellt. Ueber die großen Triumphe ihrer Schwester ward sie ganz vergessen. 17.

Renner, Felix, s. *Rheiner*.

Rentz, M. Johann Baptist, geboren zu Augsburg am 18ten September 1658, studirte zu Jena und wurde in seiner Vaterstadt zum Pfarrer und 1719 zum Senior bei St. Anna ernannt, als welcher er am 17ten November 1722 starb. Als großer Freund und gründlicher Kenner der Musik erwarb er sich viele Verdienste um Verbesserung des Kirchengesanges. Er hatte dieselbe in einem gewissen Grade zur Aufgabe seines Lebens gemacht, die er denn auch nach Kräften löste. Das Augsburgische Gesangbuch erhielt durch ihn eine völlige Umgestaltung. Auch sein Sohn, Friedrich, welcher als Pfarrer an der heil. Kreuzkirche am 22sten Juli 1744 starb, setzte das Werk mit Thätigkeit fort. N.

Repercussio, s. *Wiederschlag*.

Repetition, Wiederholung; *Repetiren* — wiederholen; *Repetitionszeichen* — Wiederholungszeichen. Man sehe alle diese Artikel. Das Wort *Repetiren* gebraucht man auch bei Orgelregistern, wenn dieselben so klein disponirt sind, daß in einer höheren Octave die Pfeiffen, um

ansprechen zu können, dieselbe Größe haben müssen als in der tieferen, wie oft bei Mixturen, die daher auch 1=, 2=, 3= und 4fach heißen. Im Italienischen heißt Wiederholung replica (franz. réplique), zuweilen auch, aber nicht ganz richtig redita, besser schon ridita. Daher: senza replica — ohne Wiederholung, si replica — wird wiederholt ꝛc. Dann bedeutet das Wort replica aber auch so viel als Antwort (s. d.).

Reppe, Andreas, berühmter Horniſt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, aus Biſchheim in der Oberlauſitz gebürtig, ſtand um 1732 als Cammermuſikus in Dienſten des Oberſt von Harthauſen. Vorher hatte er mit dem Grafen Schulenburg ſchon eine Reiſe nach Italien gemacht, und ſich daſelbſt 8 Jahre lang aufgehalten. Erſt nach dem Tode des Grafen zu Turin war er nach Deutſchland zurückgekehrt. Neben ſeiner Virtuoſität auf dem Horne beſaß er auch viel Fertigkeit auf der Flöte.

Reprise, ſ. Wiederholung und Wiederholungszeichen.

Requiem, in der Römiſch-katholiſchen Kirche eine feierliche muſikaliſche Seelenmeſſe, die zu Ehren eines Verſtorbenen gehalten wird, und mit den Worten Requiem aeternam dona eis etc. anfängt, und daher auch den Namen erhalten hat. Es iſt eine Missa pro defunctis, und hat in muſikaliſcher Hinſicht dem Weſentlichen nach Alles mit einer gewöhnlichen Meſſe gemein. Die beſondere und unterſcheidende Behandlung ihrer einzelnen Theile ergiebt ſich, mit Feſthaltung des Hauptcharakters, aus dem Textinhalte derſelben von ſelbſt. Betrachten wir daher in Kurzem auch nur noch dieſen. Ein Requiem, oder ſolche Todtenmeſſe, beſteht aus 5 Haupttheilen: dem eigentlichen Requiem, Dies irae, Domine, Sanctus und Agnus Dei. Das Requiem iſt ein Gebet, im Weſentlichen des Inhalts: Gott! ſchenke (dem, der) Todten den ewigen Frieden. Das Dies irae iſt eine Betrachtung des jüngſten Gerichts, des Inhalts: ein Tag wird kommen, der die Welt in Aſche verwandelt. Wie fürchterlich wird er ſeyn! Wie werde ich da beſtehen vor Gericht? Schone meiner an jenem Tage o Herr! Schone auch anderer Frommen! ꝛc. Das Domine iſt wieder ein Gebet für die Verſtorbenen. Das Sanctus ein Ausruf: Heilig iſt Gott! Hoſianna ihm! Gebenedeiet ſey, der da kommt im Namen des Herrn! Das Agnus Dei iſt das Gebet: Lamm Gottes! gieb ihm (ihr, ihnen) ewigen Frieden, im Kreiſe deiner Auserwählten. Eine Schwierigkeit für den Tonſetzer liegt darin, daß dieſe 5 Sätze in gar keinem inneren Zuſammenhange ſtehen; wie zuſammengewürfelt ſtehen ſie neben einander. Das läßt ſehr ſchwer eine genügende Einheit in das Ganze bringen. Da indeß bei kirchlicher oder vielmehr gottesdienſtlicher Aufführung die einzelnen Sätze immer mit prieſterlicher Function des Cultus in den Zwiſchenräumen unterbrochen werden, ſo fühlt man dieſen Mangel nicht ſo ſehr, und um ſo weniger, wenn die einzelnen Sätze wahrhaft kunſtſchön und ausdrucksvoll behandelt ſind, wozu ihr Inhalt in der That nicht wenig begeiſtern kann. Der ganze Ritualtext iſt ein hochpoetiſcher Gegenſtand, und auch in der Ausführung ſind, mit wenigen Ausnahmen, die einzelnen Farben von großem Werthe. Man nehme z. B. nur das:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Oder das:

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Indicanti responsura.

Bei der Composition müssen nun zwar, der Grundidee nach, ein jeder der 5 Hauptsätze als ein Ganzes behandelt und durcharbeitet werden, allein in wie viele Unterabtheilungen nun der Tonsetzer dieselben wieder zerfallen lassen will, bleibt seiner eigenen Intention überlassen, die hier sehr verschiedenartig seyn kann, was die vielen vorhandenen Compositionen dieser Todtenmesse beweisen. Eine Regel dafür festzustellen, würde sehr gewagt seyn, wenn sie nicht in dem sich von selbst ergebenden Satze bestehen soll, daß durch die musikalische Zergliederung der einzelnen Sätze nicht nur nicht der Sinn u. die Idee des Ganzen, sondern auch ihr individueller Charakter gestört werden darf. Meisterstücke in der Composition dieser Messe lieferten: Mozart, Jomelli, Winter, Cherubini, Neukomm, Vogler. Ihr Studium wird mehr nützen als jede, auch die ausführlichste und bis in die geringste Einzelnheit gehende Worterklärung. Daß das Requiem von Mozart, wie es vor uns liegt, nicht ganz Eigenthum seines Meisters ist, hat Gottfried Weber in der Cäcilia bis zum Ueberdruß erwiesen, und wir brauchen uns wohl nicht darauf einzulassen. Das Wesentlichste und der größte Theil des Werks ist von Mozart, und so trägt es mit Recht seinen Namen; das Ganze ist aber auch ein Meisterwerk seiner Art, und so macht es uns keinen Kummer, ob auch ein Anderer als Mozart einige Tinte daran verwendete. Von ästhetischem Standpunkte aus ließe sich vielleicht noch folgender Wink für die Composition eines R's ertheilen. Manche finden, daß der Text zu wenig Abwechselung darbietet, und das Ganze einförmig wird, weil der Charakter der Trauer überall vorwalten muß; allein Pracht und Majestät sind vom R. durchaus nicht ausgeschlossen, und Sehnsucht nach einer besseren Welt, Freude an der Herrlichkeit Gottes, Vorgefühl der heiteren, ewigen Ruhe, gestatten auch zarte, gemüthvolle Melodien. Ist doch die Empfindung, die im R. vorwaltet, diejenige, die sich ganz besonders gut in Tönen ausdrücken läßt, und in welcher die Tonkunst ihre reichsten Schätze entfalten kann, und größten Triumphe feiert. Das R. ist (in diesem Betracht) fast das höchste musikalische Werk, in welchem ein Tonsetzer alle Kräfte der Solo- u. Chorstimmen und des Orchesters zu entfalten Gelegenheit hat. N.

Resarreiçam, Antonio da, ein portugiesischer Ordensgeistlicher des 17ten Jahrhunderts, und guter Componist seiner Zeit, ward geboren zu Lissabon 1621, und war Anfangs Chor-Vicar seines Klosters in Viana im Alentejischen, dann aber Provinzial-Definitor, und starb zu Santarem am 17ten Januar 1686, viele musikalische Werke, namentlich Messen und andere Kirchenwerke hinterlassend, von denen aber jetzt schwerlich noch eins vorhanden ist.

Re sol, in der Guidonischen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone d oder g nicht mehr re, sondern sol gesungen werden mußte. Auf d geschah dies, wenn man in abwärts gehender Stufenfolge aus dem Hexachorde von c in das Hexachord von g überging; auf g, wenn sich die Melodie abwärts aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von c bewegte. Im umgekehrten Falle ward die Mutation durch die Sylben sol re (s. d.) bezeichnet.

Resolution, in der Musik dasselbe was Auflösung (s. d.). Das Wort kommt her von dem lat. resolvere — losbinden, auflösen (Subst. resolutio). a.

Resonanz und Resonanzboden. Zuvor lese man das Hiehergehörige in dem Artikel Akustik, was das Verständniß des Folgenden bedeutend erleichtern, und uns mancher Wiederholung überheben wird. Das

lat. Wort resonare heißt: wieder- oder zurücktönen; Resonanz ist also, wörtlich genommen, die Wiedererscheinung eines gegebenen Tones. Diese Wiedererscheinung kann geschehen einmal durch Zurückwerfen der Schallwellen von einem Gegenstande. Dadurch entsteht das Echo (s. d.). Oder die Wiedererscheinung kann zweitens geschehen in einem Nachhalle, oder besser gesagt: verlängerten und dadurch verstärkten Klange eines Tones durch Mitvibration anderer fester Körper mit dem eigentlich tonerregenden oder wirklich tönenden, indem dieselben nämlich von den Schallwellen oder bewegten Lufttheilen berührt, und auf diese Weise in eine gleiche Bewegung gesetzt werden. Natürlich gehört dazu immer ein Grad von Empfänglichkeit für die qualitative und quantitative Beschaffenheit der Vibration auf Seiten des berührten Körpers. Trockenes Holz, Metall, Glas haben mehr Resonanz als nasses Holz, Erde, Stein, weil sie mehr Fähigkeit zu inneren Schwingungen besitzen. Elliptisch und paraboloisch gebaute Wände haben mehr Resonanz als alle andere, weil sie den Formen der Schallwelle mehr entsprechen, und daher von dieser gleichzeitiger, und somit in mehr Kraft berührt werden können. Das ist auch das leitende Princip bei dem Baue von Concertsälen, Theatern, Kirchen ꝛc. Freigehalten giebt die Maultrommel fast gar keinen Klang, bei noch so heftiger Vibration ihrer Feder; zwischen den Zähnen gehalten aber tönt sie ziemlich stark. Dies beruht nun freilich noch auf manchen anderen organischen Verhältnissen; allein auch für die Resonanz der Körper in Verstärkung des Klanges durch bloße Aufnahme und Fortsetzung der Schallwellen liegt darin ein Beweis. Auch Stimmgabeln, Spieluhren, Dosen ꝛc. klingen, an harte, sonore Körper dergestalt gehalten, daß sich die Schallwellen diesen mittheilen können, weit stärker. Selbst die bloße Simpathie der Töne, oder was die Franzosen résonance multiple nennen, gehört in diese Cathegorie der Resonanz. Jedoch geschieht es durch die résonance sousmultiple, daß, wenn von einer Violine in Doppelgriffen, oder von 2 reingestimmten Violinen, Oboen ꝛc., in der mittlere Höhe 2 Consonanzen stark angeschlagen und ausgehalten werden, z. B. die Terze c e, Quinte c g, Quarte g c, auch die kleine Septime c b, noch ein dritter tieferer Ton, nämlich in diesem Falle das untere c mit erklingt, was Tartini sono terzo nannte. Endlich drittens geschieht die, in wörtlicher Uebersetzung so bezeichnete, Wiedererscheinung eines Tones (Resonanz) durch die wirkliche endliche Bildung und Ausdehung desselben in einem mit dem tonerregenden Körper in unmittelbare Verbindung gesetzten anderen harten Körper, welchen man, seiner äußeren Form wegen, bei den wirklich musikalischen Instrumenten und namentlich Saiteninstrumenten eben deshalb den Resonanzboden, auch die Resonanzdecke u. den Sangboden, bei Geigeninstrumenten auch blos Decke, Dach ꝛc., nennt. In der Theorie dieses Resonanzbodens ist die ganze Analyse der Resonanz überhaupt enthalten. Die ganze physische Beschaffenheit eines Klanges erfordert, daß, wenn und wo er entstehen soll, der durch die Vibration des tonerregenden Körpers (Saite) in Schwingungen gesetzte Luftstrom vermöge seiner anstoßenden Kraft zuerst an einen nahe bei dem schwingenden Körper vorhandenen und durch diesen in ebenfalls gleichmäßige Bewegungen gesetzten anderen elastischen Körper anschlagen, und dann von demselben wieder zurückgestoßen werden muß. Spannt man eine Saite z. B. straff an, so daß sie sich frei bewegen kann, und mit keinem anderen elastischen Körper in Verbindung steht, und schnellt oder reißt sie dann mit den Fingern, so bringen ihre dadurch bewirkten Schwingungen noch keinen eigentlichen Klang (nur ein kurzes Summen oder Brummen) hervor; erst wenn die Saite noch mit einem

anderen Gegenstande in Verbindung gesetzt ist, der durch seine eigenen Schwingungen die ihrigen genauer begränzt und sich mit diesen in ein gewissermaßen correspondirendes Verhältniß setzt, geschieht dieses. Darauf beruht nun zuvörderst das allgemeine Gesetz, daß jedes Saiteninstrument einen Resonanzboden, d. h. einen sich über (oder unter) alle Saiten verbreitenden und mit diesen auf irgend eine Weise in unmittelbarer Verbindung stehenden elastischen Körper haben muß, dessen freie Lage und sonstige Bauart ein Aufnehmen der Saitenvibrationen gestattet, und dadurch das Zurückwerfen der anschlagenden Schallwellen dergestalt befördert, daß ein wirklicher Klang, ein klingender Ton entsteht. Ferner geht daraus aber auch hervor, daß es bei den Saiteninstrumenten nur eine Weise giebt, den Ton aus ihnen hervorzulocken: der Stoß. Dieser Stoß (wir sind gezwungen, so weit auszuholen) ist nun entweder ein einziger durchgreifender, oder es sind mehrere kurze. Beim einzelnen Stoße hängt die Höhe und Tiefe des Tones lediglich von der Beschaffenheit, Spannung u. dgl. des tonerregenden Körpers ab, wie bei dem Claviere, Hackebrett, überhaupt allen Schlag-Saiteninstrumenten. Bei einem Systeme von Stößen hängt der erscheinende Ton, sobald das System nicht durch die Totalbewegung der Saite gestört, oder vermischt wird, immer von dem Systeme dieser Stöße ab. Wo ein System von Stößen in seiner ganzen Freiheit wirkt, ist unter anderen bei der Aeolsharfe. Man darf sich ein solches System aber nie als auf die Bewegung der Saite als Ganzes wirkend denken, denn dazu ist die Dauer jedes einzelnen Stoßes schon viel zu kurz, als daß er Zeit gewinnen könnte, der ganzen Saite Bewegung mitzutheilen, wenn er auch die innere Kraft dazu besäße. Jeder Stoß hat durchaus keine andere Aufgabe, als entweder die Saite in eine Krümmung zu versetzen, welche von der Trochoide am weitesten entfernt liegt, in welchem Falle der stoßende Körper mit Leder überzogen werden muß, oder die Wirkung des Stoßes soll sich auf die Molecüle des elastischen Saitenkörpers selbst erstrecken. In jedem Falle wird die durch den Schlag primär, oder secundär durch die winkelförmige Krümmung der Saiten selbst hervorgebrachte locale Compression der Saiten-Molecüle durch die Saite fortgepflanzt, und so oft wiederholt, als die Saite sich neuerdings dieser Krümmung nähert. Wie oft aber die Saite sich der ersten, durch den Stoß hervorgerufenen Lage nähert, hängt lediglich, ceteris paribus, von ihrer Spannung ab. Auf die Höhe des Tones hat ein einzelner Stoß oder Schlag nie Einfluß, aber auf die Qualität des Tones, je nachdem der Stoß mehr oder wenigere Molecüle des Saitenkörpers zugleich zu bewegen vermag. Der musikalische Ton der Saiten also wird als solcher nicht unmittelbar erzeugt von der Totalschwingung der Saite, sondern sein Grund liegt tiefer: in den Molecularschwingungen der Körper. Und das ist das Erste, was bei Untersuchung der Natur des Resonanzbodens festgehalten werden muß, denn was die Theorie in dieser Angelegenheit über die Saite bestimmt, gilt, eben wegen seines, oben schon angedeuteten und nachgehends noch deutlicher hervortretenden Verhältnisses zur Saite, auch von diesem. Man weiß, wie leicht sich auch die kleinsten Stöße durch ungeheure elastische Körper fortpflanzen, wie z. B. ein kleiner fahrender Karren ganze Gebäude durch u. durch erschüttert, Kanonendonner Fensterscheiben zerschellt, während eine in der Fensteröffnung sich befindliche Lichtflamme nicht im Geringsten bewegt wird; die Wirkung aber beruht auf demselben Gesetze, in welchem wir die Ursache erkennen, und wenn der Resonanzboden selbst nichts mehr und nichts weniger wäre als nur (nach der ersten Bedeutung des Wortes Resonanz) ein Fortleiter der Bewegungen und Klänge der Saite, so kann

diese Fortleitung nur geschehen, indem die Natur des Körpers sich denselben Gesetzen unterwirft, unter welchen schon die Saite ihre erste Wirkung hervorbrachte. Nun aber ist der Resonanzboden, wie schon der Grund seines Vorhandenseyns andeutet, in der That noch mehr. Steht nämlich der Satz fest, — und wir müssen ihn als solchen anerkennen —, daß nicht die Totalschwingungen einer Saite die tönenden Schwingungen sind, sondern daß in einem Falle die Totalschwingungen blos das Mittel seyen, welches die erste momentane Erregung der Molecular- oder Tonschwingungen in abgemessenen Intervallen wiederholt und erneuert, wodurch die Dauer u. Höhe des Tones bestimmt wird; u. daß im anderen Falle die Molecularschwingung die eigentlich tönende sey, ja daß der Ton der Molecularschwingungen desto klingender und reiner sey, je weniger die Saite als Ganzes dabei beunruhigt wird, — so bleibt es auch eine ausgemachte Sache, daß die Intensität und Qualität eines Tones nur von den Moleculen eines tönenden Körpers abhängt. Die Masse oder die Molecule einer transversal schwingenden Saite jedoch ist viel zu unbedeutend, als daß man ihr einen eigentlichen Ton zuschreiben könnte, und als eigentliches Tonwerkzeug müssen wir daher, nicht mehr den schwingenden, blos tonerregenden Körper, die Saite, sondern das Instrument selbst, aus welchem die Saite den Ton hervorlockt, betrachten; und es ist kaum begreiflich, wie man noch von selbsttönenden Körpern reden kann, die ohne Resonanzboden gar keinen Ton von sich geben. Das ist denn das Zweite, was uns bei Untersuchung der Natur des Resonanzbodens entgegen tritt, und damit haben wir denn auch seine ganze Theorie. Die Saite (und so in Blasinstrumenten die schwingende Luftsäule) ist nur der mechanische Tonerreger, welcher als mechanisches System von Stößen die Molecule des Resonanzbodens in Schwingung versetzt, und zwar in, dem Systeme entsprechende, systematische. Die Richtigkeit dieses Satzes ergiebt sich aus mancherlei praktischen Versuchen. Man kann das tönende Saiteninstrument eben so wohl mit der Hand berühren, als das tönende Blasinstrument, ohne daß der Ton dadurch gestört würde, aber bei Saiteninstrumenten sowohl als Blasinstrumenten hat dies Berühren dennoch seine Gränzen, wenn es auf den Ton keinen Einfluß haben soll. Spannt man eine Saite, die sehr wenig Masse hat, an irgend einen Körper, der nicht leicht zum Mitschwingen zu bewegen, z. B. an eine massive Mauer, zu einer beliebigen Tonhöhe, und bringt sie durch Anziehen mit dem Finger in Schwingung, so wird in ganz geringer Entfernung der Ton schon nicht mehr zu hören seyn; verbindet man hingegen die Saite, mittelst eines langen hölzernen Leiters, mit einem so entfernt als möglich stehenden Resonanzboden, so wird der Ton schon sehr laut, aber nicht von der Saite, sondern vom Resonanzboden aus erschallen. Für den praktischen Bau eines Resonanzbodens ergeben sich aus dieser theoretischen Satzung folgende Regeln. Ist der Resonanzboden nicht blos Verstärker u. Wiederschaller, sondern wirklicher Erzeuger des Tones, und ist es nicht die Totalschwingung, sondern die Schwingung der Molecule, welche den Ton hervorbringt, so ist auch diejenige Bauart desselben die beste, welche ihn verhindert, Transversalschwingungen zu machen oder sich als Ganzes zu bewegen, ohne daß seine innere Elasticität dadurch gehemmt werde. Je fester und allgemeiner ein Resonanzboden mit dem Instrumentenkörper u. in sich selbst verbunden ist (daher haben die Resonanzboden, welche sich möglichst über das ganze Instrument verbreiten, eine weit größere Kraft als die, wie ehedem allgemein, welche nur bis zur Hälfte reichen) und je mehr bezweckt wird, daß sich die Schwingungen seiner Molecule über

seine Länge hin in einem Stoßsysteme verbreiten, desto wirksamer und tonreicher muß seine ganze Bewegung seyn. Es ist ein bisher noch wenig beachtetes Gesetz, daß ein Resonanzboden gerade an dem Punkte von einem schwingenden Körper am stärksten zum Tönen gebracht wird, welcher in Beziehung auf den ganzen Körper der unbeweglichste ist, ohne seine Verbindung mit dem ganzen tönenden Gehäuse zu verlieren. Dies ist der Zweck der sogenannten Seelen oder Rippen, welche man unter flache Resonanzboden, und zwar queer über die sog. Jahre laufend leimt und leimen muß. Man kann sich von dieser Erfahrung sehr leicht mit Hülfe einer Stimmgabel überzeugen. Je entfernter die schwingende Stimmgabel von der Seele eines flachen Resonanzbodens aufgesetzt wird, je mehr beweglich also die Fläche des Resonanzbodens ist, desto schwächer ist der erscheinende Ton; je näher die schwingende Stimmgabel der Seele rückt, desto lauter klingt der Ton. Aus diesen Erfahrungen erklärt sich auch, was Wheatstone als eine sogenannte Polarisation des Schalles entdeckt haben wollte. Er hatte nicht beobachtet, daß jeder Leiter, der die Schwingungen eines Körpers auf den anderen übertragen soll, so wenig als möglich in der Art beweglich seyn dürfe, daß er, als Ganzes, dem als Ganzes schwingenden Körper nachgeben könne, weil eben diese Totalbewegung verhindert, daß die Molecularschwingung des tonerregenden Körpers die innere Molecüle des Leiters gehörig erschüttere. Bringt man den Stiel einer schwingenden Stimmgabel rechtwinkelig auf einen vertical frei stehenden Leiter, so wird, da sich der Stiel und die Molecüle des Stiels immer in der Bahn der schwingenden Zinken der Stimmgabel bewegen müssen, auch der freistehende Leiter in dieser Richtung bewegt werden. Macht demnach die Ebene der Schwingungsbahn der Zinken mit der Richtung des Leiters einen rechten Winkel, so wird auch der Leiter in dieser Richtung und mit der Ebene des Resonanzbodens parallel bewegt werden. Er kann also auf den Resonanzboden vertical nur sehr schwach wirken. Liegt hingegen die Ebene der Schwingungsbahn der Zinken in der Richtung des Leiters, also vertical auf der Ebene des Resonanzbodens, so wird auch die Wirkung oder der Stoß des Leiters auf den Resonanzboden die größte, nämlich die senkrechte seyn. Hätte man obiges Gesetz der Unbeweglichkeit jedes tönenden Körpers als Ganzes gekannt, so hätte man den Wheatstone'schen Leiter nur gehörig befestigen dürfen, und alle Polarisation des Tones wäre sogleich weggefallen. Man versuche nur, und setze das eine Ende eines hölzernen cylindrischen Leiters auf den Steg eines Pianofortes, etwa dahin, wo die Saiten des 2gestr. a und h liegen, und lege nun auf das obere Ende des Leiters den gerade bis dahin reichenden Deckel des Pianoforte's, der vermittelst seiner Schwere den Leiter hinlänglich fest gegen den Steg drückt, und ihn dadurch völlig unbeweglich macht, so wird der Ton, man mag die rechtwinklig an den Leiter angesetzte schwingende Stimmgabel drehen wie man will, immer der nämliche bleiben, d. h. von gleicher Stärke ꝛc. Ein anderes Mittel, die Transversalschwingungen eines Resonanzbodens zu verhüten, und dadurch seine Molecüle mehr zu bekräftigen, wäre, wenn man, von den wahren Grundsätzen geleitet, von der bisher blos durch Empirie ausgemittelten, schachtelförmigen Form eines Resonanzbodens abgehen wollte. Bei Clavierinstrumenten würde dies freilich mit mancherlei großen Schwierigkeiten verbunden seyn; aber bei Harfen, Guitarren u. allen lautenartigen Instrumenten sicher nicht, wo man alsdann vielleicht Instrumente construiren könnte, welche bei der Hälfte ihres jetzigen Umfangs wohl das Doppelte u. Dreifache leisteten. Beweis hiefür geben die Geigeninstrumente, deren gewöhnliche Bauart in der That ein höchst glücklicher Erfund genannt werden

muß. Die sogenannte Stimme (Stimmstock) dieser Instrumente bewirkt nicht die enorme Kraft des kleinen Körpers, sondern ist nur eine Krücke, welche durch ihre versuchsweise ausgemittelte Stelle die Verschiedenheit der Spannung und Schwingung der Saiten und Töne ausgleicht. Man lese hier auch den Artikel F-Löcher. Um der Transversalschwingung entgegenzukommen, muß bei Clavierinstrumenten auch der Resonanzboden so gelegt werden, daß die Jahre (um uns ganz praktisch auszudrücken) eben so wenig mit der Länge als mit der Breite des ganzen Instrumentenkörpers gleich, sondern mit dem Stege gewissermaßen kreuzweis schräg laufen. Die innere Elasticität eines Resonanzbodens bedingt eine ungemeine Trockenheit seines Holzes. Die geringste Feuchtigkeit oder Fettigkeit oder auch Unterbrechung durch Aeste stört das Stoßsystem seiner Molecüle; weniger das sogenannte Schallloch, was den Tontheil, welchen die Schwingungen nach unten werfen, auch nach oben mehr zur Wirkung kommen lassen soll, seinen Zweck indeß auch nur zur Hälfte erreicht. Das passendste Holz zu Resonanzboden giebt eben deshalb auch ein mager erwachsener und zwar Fichtenbaum. Englische Instrumentenmacher versuchten es, Resonanzboden von pergamentartig gearbeitetem Rindsleder zu verfertigen, die sie auf Lederspaltmaschinen schnitten, aber sie kehrten bald wieder zum Tannenholze zurück, weil hier allein nur die genügende innere Elasticität der Molecüle und die Reinheit des Stoßsystems in der Schwingung zu finden ist. — Eine Frage, welche zum Schluß hier wohl noch zu erörtern wäre, ist: ob, da der Resonanzboden als der eigentlich tongebende Körper bei Saiteninstrumenten erscheint, nicht durch den Bau von 2 solchen Böden an einem Instrumente der Ton dieses bedeutend verstärkt werden könnte? — Wir zweifeln daran. Wie wir oben sagten, kommt der Ton aus dem durch die Schwingung der Saiten in gleiche Bewegung gesetzten ganzen Instrumentenkörper. Der Resonanzboden erscheint streng genommen nur als Leiter der tönenden Schwingung, und darin liegt ja auch die Nothwendigkeit seiner ersten Verbindung mit dem Instrumente selbst wie seiner Festigkeit in sich, ohne an innerer Elasticität zu verlieren. Zweier Leiter aber bedarf es nicht. Der Resonanzboden tönt, nicht die Saite; der Ton aber entsteht durch das Zurückwerfen der Schallwellen, durch seine Schwingungen: ein doppeltes solches Zurückwerfen ließe eher die Gefahr einer Undeutlichkeit und Unklarheit des Tones befürchten. Uebrigens wollen wir hierüber noch nichts Bestimmtes aussprechen, da wir noch keine genauen Untersuchungen über diesen Punkt anstellten, und somit die Anwendung der Theorie nicht erprobten, wozu überdies wirkliche und denkende Instrumentenmacher auch besser Gelegenheit haben als wir. Dr. Sch.

Resonanzfiguren, dasselbe was **Klangfiguren** (s. d.).

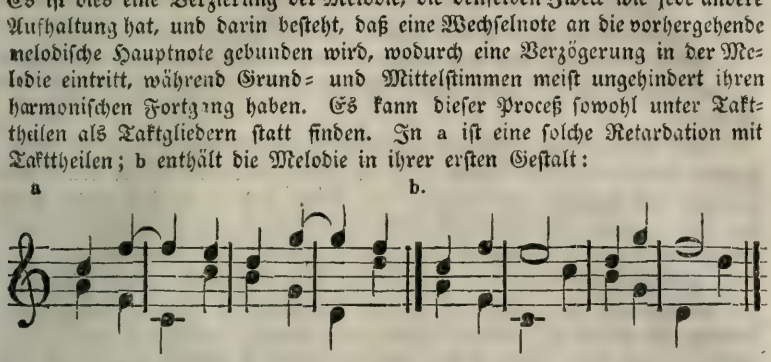
Responsorie, lat. **Responsorium** (von respondere — antworten), die Antwort der Gemeinde, oder des dazu bestimmten Sängerchors auf den Sologesang des Geistlichen bei den Antiphonien oder Collecten. S. **Antiphonie** und **Liturgie**. Werden die Responsorien von der Gemeinde gesungen, so geschieht dies gewöhnlich einstimmig in derselben Melodie, in welcher der Geistliche vorher die Antiphonie selbst absang; Chöre antworten aber immer mehrstimmig, und für solche setzten besonders die alten Kirchencomponisten viele Arten von Responsorien. Das lat. Wort **Responsorium** wird oft auch gleichbedeutend gebraucht mit **Antiphonarium** (s. d.).

Retardando, gewöhnlicher **Ritardando** (s. d.).

Retardation (von retardare — zurückhalten, aufhalten). Man vergleiche hier zuvor den Art. **Aufhaltung**. Unter Retardation versteht man

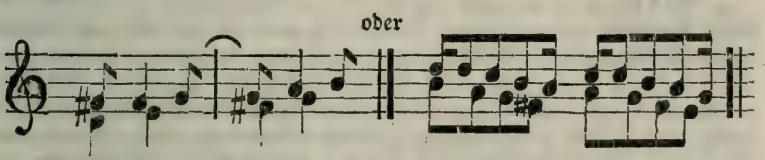
demnach in der Musik vornehmlich die Aufhaltung einzelner melodischer Noten. Es ist dies eine Verzierung der Melodie, die denselben Zweck wie jede andere Aufhaltung hat, und darin besteht, daß eine Wechselnote an die vorhergehende melodische Hauptnote gebunden wird, wodurch eine Verzögerung in der Melodie eintritt, während Grund- und Mittelstimmen meist ungehindert ihren harmonischen Fortgang haben. Es kann dieser Proceß sowohl unter Takttheilen als Taktgliedern statt finden. In a ist eine solche Retardation mit Takttheilen; b enthält die Melodie in ihrer ersten Gestalt:

a b.



Es entstehen dadurch die sog. zufälligen Dissonanzen, und daher sind die R. auch gewissen Regeln unterworfen, und dürfen nicht überall statt finden, am allerwenigsten bei springender Fortschreitung der Melodie, denn auch die zufälligen Dissonanzen müssen sich auflösen, wie oben im 2 u. 4 Takte bei a. Retardationen auf Taktgliedern sind schon weniger streng diesem Gesetze unterworfen, wie z. B. in

oder



Man sieht, die R. ist nur das Widerspiel der Anticipation (s. d.), wo die melodischen Noten den harmonischen vorauseilen, während hier die Harmonie der Melodie vorauseilt, jedoch weniger pikant und geschmackvoll als die Anticipation. Die R. ist eine musikalische Coquetterie, die zu versagen scheint, um später durch Gewährung noch mehr zu erfreuen. Die Appoggiatur oder der Vorschlag gehört auch zu den R., die außer jener Beschränkung des Satzes ganz allein dem Geschmacke des Componisten unterworfen sind, u. gewöhnlich nur angewendet werden, um eine schon dagewesene Melodie etwas mannigfaltiger und daher erfrischender in ihrer Wiederholung erscheinen zu lassen. Q.

Retraite (franz.) — Rückzug, Ruhe, Abbruch von Geschäften; in musikalischer Beziehung der Zapfenstreich, und insbesondere zwar der Cavallerie; ein Feldstück (s. d.) der Trompeter, wodurch der Mannschaft das Zeichen gegeben wird, sich in ihre Zelte oder Quartiere (zur Ruhe) zu begeben. Es besteht aus 3 sogenannten Rufen und 3 hohen und tiefen Posten, von welchen der letztere Ton in diesem Falle gewöhnlich etwas länger ausgehalten wird. Bei der Infanterie heißt dies Zeichen bekanntlich Zapfenstreich. Oft wird die Retraite auch von mehreren Trompetern zugleich harmonisch ausgeführt, und im Lager wie in Garnisonen an verschiedenen Plätzen, um das Zeichen allgemeiner zu machen, u. entweder zu regelmäßig bestimmten Stunden oder auch auf besonderen Befehl des Commandeurs. a.

Retrogradus (lat.) — rückgängig; daher motus retrogradus — rückgängige Bewegung; oft so Viel als Gegenbewegung (s. Bewe-

gung); contrapunctus retrogradus — rückgängiger Contrapunkt, bei den Alten so Viel als Nachahmung (s. d.); und Canon retrogradus — rückgängiger Canon, dasselbe was Krebscanon (s. d.).

Retuschiren, von dem franz. retoucher — aufbessern, bezeichnet in der Musik das Auszieren einer Melodie mit sog. freien Manieren. S. Manier. a.

Retzel, Anton, geboren um 1724 zu Braunschweig, wo sein Vater Cantor war, erhielt von diesem auch den ersten Unterricht in der Musik und widmete sich Anfangs der Bühne. Um 1746 sang er zu Braunschweig in der Oper; dann aber wählte er die Composition zu seinem ferneren Beruf. Er studirte dieselbe mit vielem Fleiße, und nebenbei auch den Fagott, der sein Lieblingsinstrument war. Er schrieb mehrere Kirchen-Cantaten, Concerte für Violine und für Hoboe, auch Fagott, Sinfonien ꝛc. Dann ging er nach Strelitz, wo er sich mit einer Sängerin verheirathete, und endlich, nebst seiner Gattin, einen Ruf in die Dienste des Herzogs von Holstein erhielt, er als Capellmeister, sie als Cammersängerin. Er starb in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, viele Compositionen hinterlassend. Gedruckt sind nur sehr wenige von seinen Werken, namentlich 6 Sonaten a tre für Violinen oder Flöten. Auf dem Fagott besaß er eine eminente Fertigkeit.

Reuner, irrige Schreibart für Rheiner (s. d.).

Reuschius, Joannes, berühmter Componist aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, aus Rotach bei Coburg gebürtig, war Anfangs College an der Rathsschule zu Meißen, dann aber Kanzler des Bischofs daselbst, als welcher er um 1580 starb. 1554 erschienen von ihm zu Leipzig Melodien zu Georg Fabricius lateinischen Oden. Eine spätere Ausgabe dieses Werkes, welche noch auf der Bibliothek zu München aufbewahrt wird, ist aus dem Jahre 1574. Vorher hatte er schon (1550) herausgegeben: „Epitaphia Rhavorum etc." für 4 Singstimmen. Auf der Hinterseite des gedruckten Werkes findet sich R's Bildniß in Holzschnitt. Man findet dasselbe noch unter anderen auf der Bibliothek zu Zwickau. Andere Werke von R. sind nicht mehr bekannt. 0.

Reusner, 1) Christian, 1627 in Goldberg geboren, wurde um 1660 Cantor zu Kaschau in Ungarn, darauf zu Freiwalde in der Mittelmark, und 1673 Cantor bei St. Peter und Paul in Liegnitz. Er starb mit dem Rufe eines ausgezeichneten Musikers am 29sten Juli 1684. In Wahrendorff's „Liegnitzer Merkwürdigeiten" pag. 571 befindet sich seine vollständige Grabschrift. — 2) Caspar R., geboren in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts in Goldberg, wurde 1620 Cantor an der Marienkirche in Liegnitz und starb am 13ten Februar 1643. — 3) Elias Reusner, oder Reußner, berühmter Lauteniſt des 17ten Jahrhunderts, gab unter Anderem heraus: „Lautenlust aus Präludien, Paduanen, Curränten, Sarabanden, Giquen, Gavotten ꝛc." (Breslau 1668), und eine ähnliche Sammlung 1673 unter dem Titel „Musikalischer Blumenstrauß ꝛc." Noch berühmter als er war aber sein Sohn — 4) Esaias R., der um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Breslau geboren wurde. Zuerst stand derselbe als Lauteniſt in Fürstl. Liegnitz-Brieg- und Wohllau'schen Diensten; dann ward er Churfürstl. Brandenburgischer Cammermusikus. Man hat von ihm noch mehrere Werke für die Laute, darunter auch geistliche Melodien. Sein Tod fällt entweder in das Ende des 17ten oder gleich zu Anfang des vorigen 18ten Jahrhunderts.

Reut, in der Guidoniſchen Solmiſation (s. d.) diejenige Mu-

tation, nach welcher auf den Ton g nicht re, sondern ut gesungen werden mußte. Es geschah dies, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von g hinaufstieg, oder wenn auf den Ton f die Töne g a h c folgten, wo dann der Halbton nicht mehr zwischen a h (b), sondern zwischen h c lag, woran man das Hexachord erkannte:

f	g	a	b	
ut	re	mi	fa	
	g	a	h	c
	ut	re	mi	fa

Diese kleine Tabelle wird die Sache deutlich genug machen. a.

Reutter, Georg, gewöhnlich mit dem Zusatze „der Vater", geboren zu Wien 1660, war Kaiserl. Cammer-Organist und Capellmeister an der St. Stephanskirche daselbst, und starb um 1734. Er componirte Vieles für die Kirche. Man hat davon noch ein Miserere für 2 Chöre, und einige Fugen und Toccaten für die Orgel. Sein ältester Sohn — Carl, geboren 1697, war lange Zeit Organist an jener Stephanskirche, ohne sich jedoch je sonderlich in der Kunst auszuzeichnen. Die Tochter — Therese, geboren 1706, war Kaiserl. Cammersängerin und zu ihrer Zeit nicht unberühmt. Der bedeutendste Künstler Reutter, an welchen man gewöhnlich auch denkt, wenn dieser Name genannt wird, war der folgende, dem wir eben deshalb auch einen besondern Artikel widmen.

Reutter, Georg von, K. K. Hof- und Dom-Capellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, geboren 1705 und gestorben den 11ten März 1772; Sohn des vorhergehenden, Florian Gaßmann's unmittelbarer Vorfahrer, welcher, damals Cammer-Compositor, noch an R's Todestage mittelst Handbillet zum wirklichen Hofcapellmeister ernannt wurde. Reutter hat in seinem Fache sehr Viel geschrieben; fast alle Kirchenchöre der österreichischen Staaten besitzen Messen u. Motetten von seiner Arbeit, welche gegenwärtig freilich etwas seltener zu Gehör gebracht werden, aber immer noch das bleibende Verdienst eines musterhaften Quadriciniums und die charakteristische Eigenthümlichkeit einer feurig bewegten Instrumentalbegleitung besitzen, wie er denn überhaupt die äußeren Stimmen der ersten Geigen und Grundbässe rastlos, gleich einem perpetuum mobile, zu figuriren pflegte, so zwar, daß der Ausdruck „rauschende Violinen a la Reutter" bis zur Stunde noch sprichwörtlich sich erhalten hat. Des Meisters ehrenwerther Name darf aber im Andenken der kunstsinnigen Nachwelt schon darum nicht untergehen, weil R. Joseph Haydn's erster Mäcen war; denn dieser fand, wie bekannt, bei einem zufälligen Besuche in Rohrau an dem glockenreinen Sopranstimmchen des kleinen „Sepperl" solches Wohlgefallen, daß er ihn mit sich nach Wien und in das Sängerknaben-Convikt aufnahm. Eine, unsers Wissens, nie zur Oeffentlichkeit gelangte Anekdote mag diese aus gänzlichem Mangel notorisch geschichtlicher Hülfsquellen leider nur oberflächliche biographische Skizze beschließen. Reutter, bereits in Jahren vorgerückt, und zuweilen schon vom bösen Zipperlein heimgesucht, wünschte es etwas bequemer zu haben, und erlaubte, um an das Ziel zu gelangen, sich folgende List. Er componirte nämlich den Schlußsatz einer neuen Messe im muntern Zwölfachtel-Takt, mit einer stereotyp festgehaltenen und fortgeführten dactylischen Begleitungsfigur, im Rhythmus des bekannten Hexameters „Quatrupedante putrem sonitu quatit ungula campum." Als er nun nach geendigter erster Aufführung herkömmlicher Weise im Corridor des Rückgangs der Kaiserl. Familie aus dem Oratorium harrte, um seiner erhabenen Monarchin die kniebeugende Reverenz abzustatten, hemmte die große Maria Thereſia ihre

Schritte, sagte dem geachteten Meister einige freundliche Worte zum Lobe seines jüngsten Werkes, und fügte endlich fragend hinzu: „Aber Eins hab' ich doch nicht verstanden. Was will Er denn mit seinem curiosen dona nobis pacem? Das klingt ja accurat wie Pferdegetrampel." „Allerdings, Ew. Majestät," erwiederte der schlaue Hofmann, welcher wohl durch sichere Canäle die Frage selbst eingeleitet haben mochte und auf die Antwort schon vorbereitet war, „allerdings hatte ich so etwas Aehnliches im Sinne. Ich fühle nämlich eine Abnahme meiner Kräfte. Das Pedal fängt an, widerspänstig zu werden; die Gänge in meinen Berufsgeschäften werden mir sauer; da meinte ich denn, es müsse viel commoder seyn, in einer weichgepolsterten Carosse zu sitzen und sachte sich herumkutschiren zu lassen. Diese frommen Wünsche suchte ich nun im dona nobis durch Töne auszudrücken und erflehte dazu des Himmels Erhörung." „Aha! so also?" lächelte die gütige Fürstin, entfernte sich mit einem huldreichen Kopfnicken durch die Trabantenstube in ihre Gemächer, und siehe da — am nächsten Morgen hielt vor Reutter's Wohnung ein stattlicher Wagen, bespannt mit einem muthigen, fleckenlosen Schimmelpaar, deren Hufe ungeduldig den Boden zerstampften und Wolkendämpfe aus den weitgeöffneten Nüstern bliesen; stolz thronte der schnurrbärtige Führer in Hoflivree auf dem gallonirten Bock, und ein Cammerlakai überbrachte die vom Oberst-Stallmeister signirte Anweisung auf kostenfreie Verpflegung aus dem Kaiserl. Futteramte. Dies die Entstehung der sogen. Hofequipage, welche seither der jeweilige Hofcapellmeister bei offiziellen Dienstgeschäften anzusprechen berechtigt ist, und jenes Werk, das mittelbar hierzu die erste Veranlassung gab, cursirt fortwährend noch unter der Firma „Schimmel-Messe." —d.

Rey. In der Geschichte der französischen Musik werden 2 Künstler dieses Namens aufgeführt, immer jedoch ohne alle nähere Nachricht von ihrer Person. Selbst ihre Vornamen findet man nicht einmal aufgezeichnet. Der Zeit ihrer Blüthe nach darf man sie allenfalls für Brüder halten. Der eine war in den 70- und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts Königl. Cammermusikus zu Paris, und wahrscheinlich der ältere. Mit dem andern gemeinschaftlich setzte er die Oper „Apollon et Coronis." Das ist aber auch Alles, was man von ihm weiß. Der andere und muthmaßlich jüngere war Director des Orchesters der großen Oper zu Paris und ein Schüler von Sacchini, dessen unvollendet hinterlassene Oper „Arvire et Evelina" er auch fertig machte und 1788 zur Aufführung brachte, in welchem Jahre auch noch eine andere Oper von ihm, „Sargines", auf die Bühne kam. In praktischer Hinsicht zeichnete er sich besonders als Violinist aus. 1798 gab er noch heraus: Système harmonique, developpé et traité d'apres les principes du celebre Rameau, ou Grammaire de musique sous le titre de tabulature, se rapportant au Dictionaire de J. J. Rousseau, pour servir à l'intelligence et à l'enseignement de tout l'ensemble de la musique, contenant introduction, explanation, regles de composition etc." Es ist dies ein weitumfassendes, inhaltreiches und mit gründlicher Sachkenntniß abgefaßtes, von den nachfolgenden Schriftstellern in dieser Gattung auch viel benutztes und oft ausgeschriebenes Werk. Der Verfasser starb zu Paris in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Rf. oder Rfz., Abkürzung von rinforzando (s. d.).

Reynvaan, J. Verschuere, holländischer musikalischer Schriftsteller, auch guter Clavierspieler, war Advocat zu Vließingen, wo er 1808 starb. Schon 1780 ward er durch Clavierſonaten bekannt, welche er zu Amsterdam drucken ließ. Mehr Ruf verschaffte ihm 1788 sein „Catechismus der Muszyk etc.",

welcher eine ziemlich vollständige Anweisung zur musikalischen Kunst überhaupt enthält. Die Holländer verehrten ihn hiernach als einen ihrer vorzüglichsten Theoretiker der Zeit, und er bewährte dieses Ansehn auch durch ein „Muzykaal Kunst-Woordenboek etc.", wovon 1795 der erste Theil (A—M) erschien. Die Herausgabe des zweiten Theils verhinderte die damalige franz. Revolution. Es ist das Buch um so mehr ehrend für seinen Verfasser, als seine Erklärungen meist auf eigenen Beobachtungen beruhen, und nur die ähnlichen Werke von Brossard und Rousseau ihm zu Grunde gelegt wurden, die es an Vollständigkeit aber weit übertrifft.

Rhapsoden, bisweilen auch Rhapsodisten, im alten Griechenland Leute, welche in Versammlungen, bei Festen und anderen feierlichen Gelegenheiten Gesänge und Gedichte (in recitativischer Weise) vortrugen. Ihr Name kam daher, weil sie bei dem Vortrag einen Lorbeerzweig in der Hand hielten, welcher nach altgriechischer Meinung die Kraft der Weissagung für den Sänger, sowie die Zuhörer aufmerksam zu machen und zu erhalten hatte (von ῥαβδος); die andere Ableitung von ῥαπτειν (zusammenfügen), also welche abgerissene Stücke aus anderen Dichtungen zu einem neuen Gesang zusammenstellen, paßt für das eigentliche Wesen der R. im Allgemeinen nicht, wenn man nicht an einen Spottnamen dabei denken will. Der Gegenstand der Gesänge der R. war theils selbst gewählt und bearbeitet, großentheils aber Stücke aus Homer (daher auch Homeristen), Hesiod, Mimnermos, Archilochos und Phokylides. Daher seit der Zeit der R. die vielen Nachahmungen der Homerischen Gesänge oder die Interpolationen derselben. Denn was Homer etwa blos angedeutet hatte, nahmen sie zu einer weitläuftigen Ausführung, und daher stehen in unserem jetzigen Homer theils große Stücke, welche blos von den R. herrühren, theils welche von ihnen erweitert worden sind. Die R. zogen entweder im Lande umher und trugen ihre Gesänge vor, oder wohnten sie in Städten und wurden an den Tafeln reicher Leute gehalten. Auch bei Festen traten sie auf, z. B. den Dionysien. Eben so ist es glaublich, daß in der ältesten Tragödie, in welcher blos einzelne Göttergeschichten zwischen den Chorgesängen erzählt wurden, ein solcher R. auftrat. Später, als jene alten Gesänge mehr und mehr unter dem Volke sich verbreiteten, wurden die R. überflüssig, und spielten nur noch die Rolle der neueren Bänkelsänger, als welche sie sehr im Credit sanken. Durch Demetrios Pfalereus kamen sie wieder auf's Theater; verschwanden jedoch endlich ganz. Daß man neuerer Zeit auch die Erklärer der Homerischen Gedichte Rhapsoden nennt, gehört nicht hieher. Abgeleitet von R. versteht man nun unter Rhapsodie auch einen von den Rhapsoden vorgetragenen Gesang, und da dies meist Stücke aus Homer waren, endlich die einzelnen Bücher desselben insbesondere. Der Begriff, welchen man jetzt gewöhnlich mit Rhapsodie verbindet, einzelne wissenschaftlich behandelte Materien, auch unzusammenhängende Sammlungen von Gedichten, Gesängen, Darstellungen ꝛc., woher denn endlich noch der Ausdruck rhapsodisches Wissen ꝛc. für stückweises, kein vollständiges, planmäßiges ꝛc. Wissen kommt, gehört weniger in ein rein musikalisches Lexicon. Was hier wohl noch zu bemerken wäre, ist, daß manche musikalische Schriftsteller bisweilen selbst die einzelnen Sätze in Recitativen, deren Text reflektirenden Inhalts ist, und wo verschiedene, unter sich nicht zusammenhängende, aber für sich vollständige, Gedanken an einander gereiht werden, Rhapsodien oder eine rhapsodische Setzart nennen. 48.

Rhaw, Georg, einer der thätigsten Beförderer des deutschen Choralgesangs, zu Eißfeld 1488 geboren, war zuerst Cantor und Musikdirector zu

Leipzig, wo er bei Gelegenheit der berühmten Disputation zwischen Luther und Eck 1519 eine 12stimmige Messe und ein Te Deum aufführte; dann aber ging er, wohl nicht ohne Luthers Einfluß, nach Wittenberg, und errichtete hier eine Buchdruckerei, aus welcher unter Anderem 1538 jenes berühmte 4stimmige Motettenwerk: „Selectae harmoniae," hervorging, das eine Passion von Joan Galliculi, eine andere von Obrecht, und dann Motetten von Walther, Senfel, Cellarius, Duce, Eckel, Roel u. a. enthielt, und wozu Ph. Melanchthon eine Vorrede verfaßte. Dann gab er 1544 ein deutsches Gesangbuch von 123 Liedern für 4 und 5 Stimmen heraus, das die Melodie der ersten Choralcomponisten enthielt, wie von Balth. Resinarius, Lup. Hellingk, Mart. Agricola, L. Senfel, Thom. Stolzer, Arn. de Brück, Steph. Mahu, Virg. Hauk, Ben. Dux, Sixt. Dietrich, Joh. Weinmann, W. Heintz, G. Vogelhüber, G. Forster und J. Stahl, und den deutschen Choralgesang dadurch allgemein in Aufnahme brachte, was von unabsehbarer Wirkung für Befestigung des kaum vollendeten Werks der Reformation war. Von Joh. Walthers geistlichen Gesängen besorgte er in demselben Jahre eine eigene Sammlung. Ein Traktat: „Enchiridon utriusque Musicae practicae ex variis Musicorum libris congestum," welchen er 1518 zum erstenmale druckte, erlebte nicht weniger als 7 Auflagen. Der zweite Theil dazu führte den Titel: Enchiridion musicae mensuralis, und ward 1520, 1531 und 1536 neu gedruckt. R. starb am 6ten August 1548, nachdem er auch das Jahr vorher seinen einzigen Sohn, der ihn schon bei den Druckereigeschäften unterstützte, durch den Tod verloren hatte. N.

Rhechatczek, Nina, gehörte zwischen 1824 bis 30 zu Wiens beliebtesten Dilettantinnen auf dem Pianoforte. Sie producirte sich oftmals bei wohlthätige Zwecke erzielenden Veranlassungen, mit ungetheiltem Beifall, und bewährte stets sich würdig der Schule Bocklet's, aus der sie hervorgegangen. In neuester Zeit scheint sie für immer von dem Kunstkreise der Oeffentlichkeit sich zurückgezogen zu haben. Ihr Vater, jubilirter k. k. Hofconcipist, besitzt eine eben so reichhaltige, als wahrhaft kostbare Sammlung von Saiten-Instrumenten der berühmtesten italienischen und deutschen Meister; kein fremder Virtuose, der Wien besucht, versäumt, diese seltenen Schätze prüfend zu besichtigen; und nicht allein dieser hohes Interesse bietende Kunstgenosse, sondern auch der gewünschte Gebrauch wird mit zuvorkommend liberaler Humanität ihm gestattet; wie denn viele geschätzte Gäste auf so manchen, dieser Collection entnommenen Prachtexemplare eines Stradivari, Amati, Stainer ꝛc. ihre bewunderungswerthe Meisterschaft glänzend entfalteten. 18.

Rhein, Friedrich, ausgezeichneter Flötenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, auch Componist für sein Instrument, lebte zu Wien und starb 1798. Unter seinen Compositionen befinden sich namentlich viele Duo's für die Flöte, auch einige Concerte und Uebungen. — Auch zu Paris lebte gegen Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein Flötenvirtuos Namens Rhein, über welchen sich aber ebenfalls keine näheren Nachrichten vorfinden, als daß er sein Instrument mit außerordentlicher Geschicklichkeit zu behandeln verstand. 1800 war er bei der ersten Flöte im Orchester des Théatre des variétés zu Paris angestellt, und bei Imbault erschienen ebenfalls mehrere Flötenduette von seiner Composition. Man darf die beiden Künstler nicht mit einander verwechseln.

Rheinek, Christoph, von gewisser Seite betrachtet eine der interessantesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik. Geboren zu Memmingen

am 1sten November 1748, erhielt er von seinem Vater zwar einigen Unterricht in der Musik und vorzugsweise im Gesange, den er in dem Singechor seiner Vaterstadt, welchen er nebenbei frequentiren durfte, auch recht tüchtig übte; allein ihm eine eigentlich künstlerische Ausbildung zu geben, lag schlechterdings nicht in dem Plane seiner Erziehung. Er sollte Kaufmann werden, und ward zu dem Ende dem Handlungshause Scherer zu St. Gallen übergeben, auf dessen Comptoir zu Lyon er nach ausgehaltenen Lehrjahren arbeiten mußte. Durch den Besuch des Theaters und der Concerte hier wachte aber auf einmal ein entschiedenes Talent zur Tonkunst in ihm auf. Es zu pflegen, fehlte ihm die Zeit; der Drang zur Ausbildung ward jedoch immer größer, und er nahm die Nacht zu Hülfe. Seine Stimme hatte sich in einen wunderherrlichen Tenor verwandelt; noch hatte er nicht eine Viertelstunde Unterricht in der Composition empfangen, nur durch Umgang mit einigen Musikern und seine leichte Auffassungsgabe sich eine gewisse Routine in der Instrumentenwelt erworben, da fällt ihm der Text zu der Operette „le nouveau Pygmalion" in die Hände; er versucht es, ihn in Musik zu setzen, und die Operette wird ein Lieblingsstück der Franzosen, so daß ihm bald von mehreren Seiten her Aufträge zu ähnlichen Compositionen wurden. So entstand alsbald die Operette „le fils reconnaissant." Sein Ruf drang bis nach Paris, und der Finanzminister Turgot versprach ihm eine einträgliche Stelle bei der Ferme, wenn er nach Paris kommen wollte. Schon hatte R. sich zu dieser Veränderung bereit gemacht, da führt ein namenloses Heimweh ihn zuvor noch einmal zu seinen Eltern, und er findet seinen Vater, der damals schon das 73ste Jahr zurückgelegt hatte, todtkrank. Nach ein Paar Tagen schon verschied derselbe auch in seinen Armen, und das verzögert seine Abreise nach Paris um einen Monat. Während dieser Zeit ist Turgot in Ungnade gefallen, und außer Stande, nun sein Versprechen zu erfüllen. Das brachte eine urplötzliche Umänderung in R's ganze Lebenscarriere. Die Kunst war ihm theuer geworden, das Künstlerleben und der Commerce aber auch mit einem Male eben so sehr zuwider. Kaum hat er die Nachricht in Paris erhalten, so eilt er zurück nach Memmingen und kauft hier den Gasthof zum Ochsen, um nun als Wirth seine Tage zu verleben, ohne der Kunst jedoch untreu zu werden. Zu seiner Hochzeit dichtete ihm Daniel Schubart eine Cantate: er setzte sie selbst in Musik. Fortwährend war sein Haus der Versammlungsort von Gebildeten und Hohen aus allen Gegenden, die sich an seinem herrlichen Clavierspiele und seinem ausdrucksvollen Gesange ergötzten. Zu der Schellhornischen Liedersammlung setzte er die Choralmelodien; ferner das Oratorium „der Todesgang Jesu" von Städel, und Messen. Städel dichtete für ihn die große Oper „Rinaldo," welche auf mehreren Theatern außerordentliches Glück machte. Der Componist R. ward berühmt durch ganz Deutschland, während kein Mensch in ihm den Gastwirth vermuthete. Namentlich trugen seine herrlichen Lieder Viel dazu bei. Wer kennt nicht das „Blühe, liebes Veilchen ꝛc,"? und so innig sind sie fast alle gesungen. Auch seine Clavierstücke waren lange Zeit gesucht. Er starb 1796 oder 1797. Im Umgange war er der heiterste und angenehmste Mann, der deutsche Solidität mit französischer Laune glücklich zu vereinen wußte. Genialer Tonsetzer im wahren Sinne des Worts besaß er auch viel Sinn und Geschmack in der Malerei. Er hinterließ eine reiche, kostbare Sammlung von Gemälden. Dabei war er auch in der Literatur nicht unbewandert. Strenge Orthographen und Contrapunktisten werden in seinen Compositionen manchen Verstoß entdecken; aber eben darin offenbarte sich seine Genialität, daß er ohne eigentliche Kenntniß des Satzes nach einem geregelten

theoretischen Systeme, was Ausdruck anbelangte, doch immer das Rechte traf. Unerschöpflich in der Erfindung von Melodien entsprachen diese immer auch allen Anforderungen eines Sängers, u. waren ungedacht stets wie aus dem Innersten des Herzens geflossen. R. wäre vielleicht einer der größten Männer seines Jahrhunderts, und noch über dieses hinaus, geworden, hätte das Geschick ihn gleich beim ersten Aufkeimen seiner geistigen und leiblichen Kräfte die rechte Bahn finden lassen, und statt in den Kaufmannsladen in die Werkstätte der Kunst geführt.

Rheiner, Felix, Churfürstlich Baierischer Hofmusikus und berühmter Virtuos auf dem Fagott im 18ten Jahrhunderte. Er war im Jahre 1732 in Eichstädt geboren und erlernte die Anfangsgründe der Musik, so wie insbesondere den Fagott, bei seinem Vater, einem Fagottisten beim Hoboistenchore der dasigen Fürst-Bischöflichen Leibgarde. Nachdem er einige Fertigkeit auf seinem Instrumente erlangt, wurde er im Jahre 1750 in München bei dem Hoboistenchore des Churfürstl. Baierischen Infanterie-Regiments Herzog Clemens als Fagottist angestellt. Der kunstliebende Herzog Clemens von Baiern bemerkte bald die guten Anlagen des jungen Rheiner und ließ ihn zur ferneren Ausbildung auf seine Kosten nach Italien reisen. In Turin war er so glücklich, die Zuneigung des berühmten Fagottvirtuosen Geronimo Besozzi in dem Grade zu erlangen, daß ihn dieser durch seinen Unterricht zum ersten Fagottisten Deutschlands bildete. Als Rheiner, den man oft auch, aber irrig, bald Reiner, bald Reuner, ja sogar Renner geschrieben findet, hierauf nach Rom reiste und sich daselbst im Jahre 1760 in einem Concerte auf dem Fagott hören ließ, gewann er die lebhafteste Theilnahme aller Zuhörer, und Jedermann bewunderte nicht nur seinen runden, vollen Ton und seine glänzende Fertigkeit auf diesem Instrumente, sondern vorzüglich auch seinen zärtlichen Ausdruck und Vortrag. Auch malte hier der Professor Oefele sein Bildniß mit seinem Instrumente in der Hand. Gleich nach seiner Zurückkunft nach München wurde er vom Herzog Clemens als Hofmusikus mit 720 fl. jährlichem Gehalt angestellt. Den Churfürsten Maximilian III. von Baiern entzückte seine Virtuosität auf dem Fagott in dem Grade, daß er sein Bildniß nebst dem des berühmten Violinisten Holzbogen in Kupfer stechen ließ; auch nahm er ihn nach dem Tode des Herzogs Clemens im Jahre 1770 in seine Dienste und erhöhete seinen Jahrgehalt bis auf 900 fl. Auf mehreren Kunstreisen in seinem Vaterlande, aber auch nach England, Frankreich und Italien, vergrößerte Rheiner noch seinen Ruhm, und war an allen Höfen willkommen und beliebt. Leider starb er jedoch in München schon im Jahre 1782, kaum 50 Jahre alt. Daß er einer der größten Meister seines Instruments gewesen, steht außer Zweifel; doch wurde wiederholt versichert, daß ihn seine Kunst verleitet habe, den Fagott, ganz dessen Charakter entgegen, mehr brausend als sanft zu behandeln. Da sich diese Behandlung aber nicht ohne besondere Anstrengung denken läßt, so hat er vielleicht für diese Abweichung von der Regel mit seinem noch jungen Leben büßen müssen. v. Wzrd.

Rhetorik, von dem griechischen ῥητορικη, war ursprünglich die Kunst, sich überhaupt deutlich, richtig, zweckmäßig und schön auszudrücken; dann aber verstand man insbesondere darunter die Theorie der Beredsamkeit und die Kunst der eigentlich rednerischen Darstellung. In der Musik wird das Wort daher im Grunde nur bildlich gebraucht; aber es ist ein stehender Begriff geworden. Unter Rhetorik der Musik versteht man diejenige Wissenschaft der Tonsetzkunst, nach welcher einzelne melodische Theile nach einem bestimmten Zwecke und Maaßstabe zu einem Ganzen verbunden werden.

Man setzt sie der Grammatik entgegen, welche den eigentlich materiellen Theil, die Elementarsätze der Composition behandelt. Die Rhetorik bestimmt die Regeln der Aneinanderreihung derselben zu einem vollständigen, ausdrucksvollen (rednerischen) Ganzen. Indeß greifen Grammatik und Rhetorik hier auf eine fast unzertrennliche Weise in einander. Schon Forkel sagt: „die musikalische Rhetorik ist in sehr vielem Betracht von der Grammatik blos darin unterschieden, daß sie das im Großen lehrt, was diese im Kleinen behandelt.“ Doch hat sie auch viele Theile, die ihr ganz allein angehören. Im Ganzen enthält sie Alles, was Erfindung u. Anordnung der Hauptgedanken, Anwendung der verschiedenen musikalischen Schreibarten, und endlich den Vortrag, also das Hauptsächlichste des sog. Styls, betrifft. Jeder dieser Haupttheile zerfällt natürlich nun wieder in eine Masse Unterabtheilungen, die sich aber gar nicht näher bestimmen lassen, sondern der Anordnung dessen überlassen bleiben, der sich zum Lehrer dieses Theils der musikalischen Theorie aufwirft. So hat wie in der mündlichen Rede auch ein musikalischer Satz seine rhythmische und seine logische Seite und Bedeutung, muß materiell und formell betrachtet werden. Beides aber thut die Rhetorik. Dann auch bringt der innere Charakter, Zweck und Ort eines Tonsatzes wieder eine Verschiedenheit herbei, und diese Modificationen und Nuancirungen lassen sich, wenn man anders nur wollte, bis ins Unendliche vermehren. Im Allgemeinen steht fest, daß die musikalische Rhetorik 5 große Hauptcapitel umfaßt: 1) die Lehre vom Periodenbau; 2) die Lehre von den musikalischen Schreibarten und Stylen; 3) die Lehre von den mancherlei Musikgattungen; 4) die Lehre von der Anordnung der musikalischen Gedanken in Rücksicht auf den Umfang des beabsichtigten Tonstücks, nebst der Lehre von den Figuren; und 5) die Lehre vom Vortrage. In diesen 5 Hauptcapiteln sind jene 3 Hauptgegenstände der rhetorischen Wissenschaft in ziemlich bestimmte Ordnung gebracht. Manche rechnen dazu auch noch die Lehre von der musikalischen Critik. Diese jedoch ist eine ganz für sich bestehende Wissenschaft, welche die gesammte musikalische Theorie und streng genommen auch Praxis voraussetzt. Mehr über diesen Gegenstand in dem Generalartikel Theorie (der Tonsetzkunst). Verglichen ferner auch noch die Art. Lehrbuch und Tonsetzkunst.

Rhythmik, eigentlich Kreisbewegung, ist die Theorie des Rhythmus, die Lehre von dem geregelten Zeitmaaße in der Bewegung. In der Musik gebraucht man gewöhnlicher dafür das Wort Rhythmopoie (s. d.).

Rhythmisch, abgemessen, gleichmäßig und gleichförmig geordnet. Sind die verschiedenen Sätze und Einschnitte, aus welchen eine musikalische Periode besteht, mit vollkommener Symmetrie nach den Gesetzen der Rhythmik geordnet und aneinandergereiht, so ist die ganze Musik rhythmisch. Besteht der erste Theil eines Tanzes z. B. aus 7, der zweite Theil aber aus 8 Takten, so ist er nicht rhythmisch. So verhält es sich mit allen Theilen einer Melodie. Es muß überall ein rhythmisches Ebenmaaß herrschen. Auch die Begleitung eines Gesangstückes nennt man rhythmisch, wenn dieselbe Figur bei wechselnder Modulation und Melodie stets von den Instrumenten wiederholt wird. Diese Stetigkeit, welche sowohl im ernsten als im komischen Style statt finden kann, verleiht dem ganzen Tonstücke einen besondern Reiz, wenn sein übriger Werth es der Beachtung werth macht. Das Ganze rundet sich und bringt einen Totaleffekt hervor, da es die Fortdauer derselben Empfindung, das Vorwalten des gleichen Gedankens schildert und so den Eindruck der Freude oder des Schmerzes, den ein Sänger empfindet und bereiten soll, steigert. Fast in allen Opern findet man häufige Beispiele

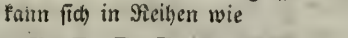
einer solchen rhythmischen Begleitung. Von dem eigentlichen Wesen des Rhythmus selbst, ist in diesem Artikel gehandelt. — Ueber rhythmischen Accent vergleiche man den Art. Accent.

Rhythmometer, s. Chronometer.

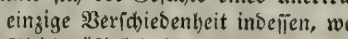
Rhythmopoie, ein griechisches Wort, das wir im Deutschen wohl am besten durch Taktordnung übersetzen. Die Griechen verstanden darunter diejenige Wissenschaft, welche die Regeln des Rhythmus und was dazu gehörte, zum Gegenstand hatte. Da sie die Macht der für sich allein bestehenden Tonkunst noch nicht kannten, so bezogen sie dieselbe vornehmlich auf die Poesie, und entwickelten in ihr die Gesetze, nach welchen durch die verschiedenen Gattungen der Bewegung die verschiedenen Arten der Empfindung ausgedrückt werden sollten. Wir nennen dies lieber Rhythmik, und haben den Ausdruck Rhythmopoie vorzugsweise für die Musik behalten, indem wir den Theil der Tonlehre damit belegen, welcher zeigt, wie die Theile einer Melodie in Ansehung ihres Umfangs beschaffen seyn müssen, wenn sie unter sich ein für unser Gefühl angenehmes Verhältniß erhalten sollen, und dann überhaupt die Lehre vom Rhythmus, dessen inneres und äußeres Wesen wir in dem folgenden Artikel darzuthun uns bestreben, was ein tieferes Eingehen in den Inhalt einer Rhythmopoie hier überflüssig macht.

Rhythmus. Bewegung herrscht überall in der Natur, von dem großen stets kreisenden Sonnenkörper, bis hinab zur schweigenden Monas. Auch in dem Reiche der Geister herrscht nirgends Ruhe. Daher haben es denn auch alle höheren oder mathematischen und philosophischen Wissenschaften wesentlich zu thun mit der Lehre von der Bewegung, und der Aesthetik steht diese Untersuchung zu, weil gerade die schönsten Künste des Menschen begründet sind in der Bewegung. Die Musik aber, wissen wir (s. den Art. Kunst), ist die zweite unter diesen. So ist denn die Erforschung des eigentlichen Wesens der Bewegung auch eine der ersten Aufgaben der musikalischen Theorie. Bei solchem Beginnen nun würde es zunächst ankommen auf die Betrachtung der äußern oder formalen Schönheit der Bewegung in Beziehung auf Einheit und schöne Mannigfaltigkeit; ferner auf den dadurch möglichen Ausdruck ästhetischer Ideen; und endlich auf Erzielung eines Ideals der Bewegung. Da alle Schönheit der Kunst aber beruht auf dem Ausdruck einer geistigen und sinnlich vollkommenen Erscheinung, so kann unsere Untersuchung hier nicht gleich einer mechanischen Bewegungslehre geführt werden in mathematischer Abstraktion, sondern die Schönheit der Bewegung muß vielmehr wahrgenommen werden können durch irgend einen für Kunsteindrücke empfänglichen Sinn, durch Gesicht, Gehör und Gefühl. Das Auge scheint allein geeignet, eine mehrseitige Schönheit der Bewegung vollkommen zu erkennen; allein nicht diese rein extensive Richtung blos, auch die mehr intensive Kraft und Art der Bewegung kann angeschaut werden, und hier gerade zeigt sich eine neue Schönheit derselben in dem mannigfach geregelten Wechsel von Stärke und Schwäche, Langsamkeit oder Schnelligkeit, Acceleration und Ritardation, oder auch von gleichmäßiger Bewegung, nur regelmäßig unterbrochen von eintretenden Momenten der Ruhe; und diese zweite Art der schönen Bewegung, welche eben der Rhythmus ist, zeigt sich nicht allein an sichtbaren Körpern, sondern alle bei derselben aufgeführten Verschiedenheiten erscheinen auch an den gestaltlosen in leichter Luftwelle verbebenden Tönen. Ja der durch das Ohr wahrgenommene Rhythmus hat auf die Seele eine äußerlich mächtigere Wirkung als jeder andere. Das Gefühl vermag mit größerer Klarheit in Schlag und Bebung den R. aufzufassen, als die tastende Hand die schöne Form des plastischen Gebildes.

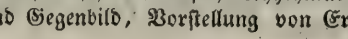
Indessen haben auch wir hier eine zweifache Schönheit anzuschauen, eine formale oder die Bewegung im Raume, und eine innere Schönheit die Bewegung im Rhythmus als Zeitfigur. So viel Jenes in der Musik möglich ist, ward die Untersuchung darüber in dem Art. Bewegung angestellt, da gerade dieses es ist, was die musikalische Terminologie gemeiniglich unter Bewegung versteht. Auch deuteten wir dort schon an, was uns für die diesseitige Betrachtung übrig bleibt: der Rhythmus. Von dem griechischen Worte Rhythmus, welches ganz technisch geworden ist (ῥυθμος, von ῥέω, ῥεῦμά Störung, Fluß), hat man schon mannigfaltige Definitionen gegeben; theils aber gehen sie zu einseitig von irgend einer bestimmten rhythmischen Kunst aus, theils sind sie mit unverkennbarem Zwange irgend einem philosophischen Systeme angepaßt. So ist nach Herrmanns Metrik (§. 18.) der R. z. B. die durch bloße Zeit dargestellte Form der durch Wechselwirkung bestimmten Causalität; nach Aristides Quintilians Definition (de Musica lib.; 1 pag. 31 edit. Meibom.) besteht er aus mehreren Zeiten, welche unter einander mit einer gewissen Ordnung verbunden sind. Durch solche Aussprüche aber wird das wahre Wesen des R. keineswegs klar aufgefaßt. Andere definiren noch: R. ist Darstellung des Zeitflusses durch sinnliche nach Eintheilung und Folge geordnete Zeichen; ferner: R. ist in seinem ersten Ursprunge nichts weiter, als eine mannigfaltige Art von Wiederholungen ein und derselben Sache; R. ist eine Reihe von Momenten der Evolution, welche dem Sinn als ein Ganzes erscheint. Klarer vielleicht ist, da sie nicht sowohl von der adhärirenden Zeit als von der realen Bewegung selbst ausgeht, Arteagas einfache Erklärung: Rhythmus ist eine successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen. Salina meint (de musica lib. V, pag. 236), die meisten Definitionen des R. seyen eigentlich nur Beschreibungen desselben. Gehen wir darüber hinweg zu der Darstellung der rhythmischen Grundformen, so weit diese die encyclopädische Form unsers Werks nur gestattet. — Eine ununterbrochene Folge völlig gleichmäßiger Bewegungen führt wohl zu den Begriffen von Ordnung und Gesetz; Rhythmus aber kann sich in Reihen wie



durchaus noch nicht zeigen. Auch sind dieselben rein abstrakt und kommen im Leben nirgends vor. Wer sie durch die Gewalt des Willens zu effectuiren suchen würde, könnte sich des Gefühls eines unerträglichen Mißbehagens nicht erwehren. Die einzige Verschiedenheit indessen, welche in der beibehaltenen extensiven Gleichmäßigkeit der Bewegung, die in der Musik oft vorkommt, statt finden kann, ist ein größeres oder stärkeres Hervorheben einzelner Theile, der intensive Accent. Und in sofern nun dieser in merkbar geregelter Wiederkehr erscheint, entsteht Rhythmus, antithetisches Verhältniß von Bild und Gegenbild, Vorstellung von Erzeugendem und Erzeugtem:

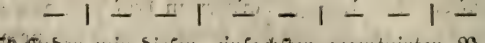


Unwillkührlich aber gestalten sich hier die einzelnen Glieder der ganzen Reihe als gesonderte Theile; jener Rhythmus wird daher eigentlich bezeichnet werden müssen in dieser Weise:

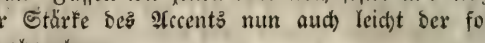


Dieses einfache rhythmische Verhältniß findet sich zunächst im Gange des Menschen, und zwar hat der linke Fuß in der Regel den Accent, was sich besonders bemerkbar macht im Marsche des Soldaten; mit dem rechten Fuß

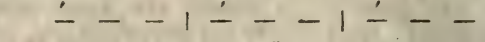
jedoch schreitet man gewöhnlich aus, wodurch dann jener einfache R. einen natürlichen Auftakt bekommt:



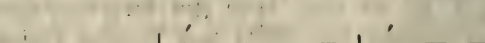
In der Musik finden wir diesen einfachsten accentuirten R. zunächst wieder in dem Choral. Fassen wir jenen aber noch fester in's Auge, so läßt sich bei gehöriger Stärke des Accents nun auch leicht der folgende ungerade Rhythmus wahrnehmen:



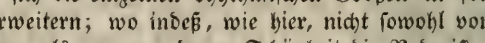
Auch der R. in nachstehender Form wäre noch ohne sonderliche Mühe vernehmlich:



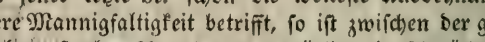
Ja es ließen sich die einzelnen rhythmischen Größen in solcher Form wohl noch mehr erweitern; wo indeß, wie hier, nicht sowohl von der Bewegung im Allgemeinen als nur von deren Schönheit die Rede ist, wird die Größe der rhythmischen Glieder begränzt durch das allgemeine ästhetische Gesetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit, und durch die schöne Proportion und leichte Ueberschaulichkeit der Theile eines Ganzen. Und in solcher Beschauung möchte wohl jener letzte R. schon die weiteste Ausdehnung haben. Was nun die innere Mannigfaltigkeit betrifft, so ist zwischen der gänzlichen Accentlosigkeit und dem starken Accent ganz natürlich ein schwächerer denkbar, der zunächst diese rhythmische Figur veranlaßt:



In der längsten bisher aufgeführten rhythmischen Reihe würde sich dieser zweifache Accent am natürlichsten vertheilen auf folgende Weise:

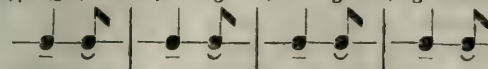


Wollte man die Accente noch verstärken, und dieselben demnach weiter vervielfachen, so kann dies, unter Beobachtung des vorhin ausgesprochenen Gesetzes, allerdings geschehen; allein eine solche Untersuchung der dabei vorhandenen Möglichkeiten würde hier, wo nur eine gedrängte Darstellung des Nothwendigsten Platz hat, zu weit führen. Eine derselben, der einfache Rhythmus des Accents, ist erschöpft mit der nächsten Figur. Es ist nämlich durchaus nicht anzunehmen nothwendig, das die stärkeren und schwächeren Theile eines rhythmischen Ganzen einander immer schroff gegenüber stehen, vielmehr deuten die beiden letzten Figuren schon auf ein mögliches, weniger merkliches Abnehmen, dem dann wiederum ein ähnliches Anschwellen ganz natürlich folgt. Es entsteht:



Der größere oder geringere Grad der Wirksamkeit einer rhythmischen Form kommt an dieser Stelle noch nicht in Betracht. Uebrigens darf man dem obigen R. noch nicht unbedingt alle Wirkung absprechen, vielmehr kann derselbe in der Musik in seltenen Fällen vom höchsten Ausdruck seyn, auch wenn er den einzigen erkennbaren Rhythmus derselben ausmacht. Man denke doch nur an das Portamento, den sog. Schwellton ꝛc. Abgesehen davon hat also nach allem Bisherigen der rein intensive oder blos accentuirte R. drei verschiedene Formen: Rhytmen mit gleichem Accent; Rhythmen mit verschiedenem Accent, und R. mit

verschmelzendem Accent. — Der extensive oder quantitirte R. entsteht durch verschiedenen Zeitverhalt, indem Glieder von ungleicher Dauer in geregeltem Wechsel mit einander verbunden werden. Die einfachste und natürlichste Zusammenstellung derselben giebt folgendes Beispiel:



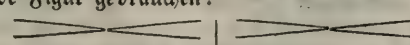
Eben so gewöhnlich ist aber auch die Verbindung von Längen und Kürzen in einem ungleichen Zahlenverhältniß, wie etwa:

oder:

und noch auf mancherlei Weise anders. Die hier gegebene erste rhythmische Reihe hat in ihren einzelnen Theilen mehr Kürzen als Längen; die letzten hingegen zeigen den entgegengesetzten Fall. Eine endliche Gränze dieser Combinationen bestimmet wiederum das allgemeine ästhetische Gesetz der schönen Mannigfaltigkeit in der Einheit. Wie oben in dem intensiven Rhythmus zwischen dem scharfen Accent und der gänzlichen Accentlosigkeit eine mittlere Stärke möglich war, so ist nun auch in diesem quantitirten Rhythmus ein ungleiches Verhältniß seiner bedeutsameren Theile ganz natürlich, und dies führt uns denn, da die bisher gebrauchte Länge immer den Zeitverhalt zweier Kürzen hatte, zunächst auf eine dreizeitige Länge, die auf's Neue für die Zusammenstellung rhythmischer Gruppen ein unabsehbar weites Feld eröffnet, das vollständig zu durchlaufen für den Berufenen von großem Interesse seyn muß. In der Musik erscheint die dreizeitige Länge hauptsächlich durch den Punkt, in welchem Artikel man denn auch noch ein Weiteres darüber finden wird. Ein merkwürdiges Beispiel für den weit größeren Reichthum des musikalischen Ausdrucks vor dem rednerischen ergiebt sich auch hier. Die vierzeitige Länge nämlich gehört allein der Musik an und wird in der Sprache gar nicht mehr gefunden, während die dreizeitige doch auch hier noch in manch' schöner rhythmischen Form entsteht, wie z. B. in:

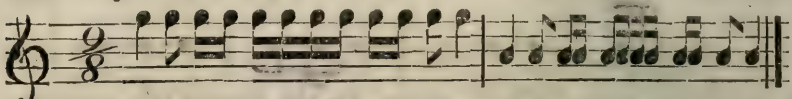
liedvolle, laubdunkle Waldesnacht

wie Apel in seiner Metrik so höchst scharfsinnig bemerkt. Auch einer extensiv rhythmischen Bewegung ist, bei gehöriger Zusammenstellung, die vierzeitige Länge in der Musik noch fähig; längere Töne aber neigen sich, wie sie auch gebraucht werden mögen, meistentheils zurück zu dem rein dynamischen Verhältnisse des oben betrachteten intensiven Rhythmus. Wie aber in diesem ein verschmelzender, nicht scharf abgesetzter Accent möglich war, so ist auch in der extensiven Form, ohne merklich verschiedene Absätze, eine Bewegung anzunehmen, in welcher Acceleration und Retardation in geregeltem Wechsel sich folgen. Ein solcher R. ist freilich nur mehr in größeren Perioden als in kleineren gesonderten Gliedern wahrzunehmen. Als Zeichen dafür läßt sich wohl folgende Figur gebrauchen:



ritard. accel. ritard. accel.

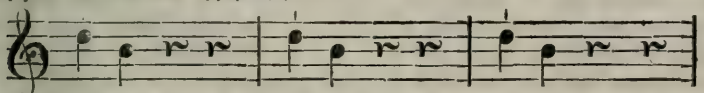
Jede periodische Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung entspricht dem Begriffe des Rhythmus. Derselbe wird auch in der vorstehenden Form noch sinnlich aufgefaßt werden, wenn die Perioden nicht durch zu große Länge die leichte Ueberschaulichkeit übersteigen, wie z. B. in Schlußcadenzen. Mehr aber noch ist er denkbar in Perioden von bestimmter Taktzahl; ja es könnte diese, gehörig angewendet, von ergreifender Wirkung seyn. Ueber dem gewohnten R. der kleineren Taktglieder gestaltete sich dann hier noch, diesen nur etwas verdunkelnd, ein größerer periodischer Rhythmus, der in seiner höheren Mannigfaltigkeit neue, ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung entfalten kann. Und soll es auch noch den Versuch gelten, diese Art der rhythmischen Bewegung selbst in kleineren Gliedern darzustellen, so würde folgendes Taktbild, zu dem sich leicht eine Melodie finden läßt, derselben entsprechen:



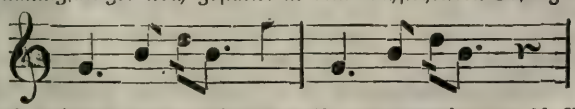
Die hier gebrauchten schnelleren Noten führen uns nicht etwa auf eine verschiedenartige Kürze; da dieselben hier dargestellt werden durch das Zweiunddreißigstel, so erscheint das Achtel bereits als vierzeitige Länge. In rein objectiver Beschauung lassen sich übrigens die Zweiunddreißigstel, Vierundsechszigstel ꝛc. noch unendlich verkleinern; bei der Anwendung aber zeigt sich hier bald eine subjective Begränzung in unserem Auffassungsvermögen. Sorgfältige Beobachtungen haben gezeigt, daß wir höchstens 10 Töne in einer Secunde mit klarem Bewußtseyn unterscheiden können; schnellere Bewegungen fließen dem Ohre in Eins zusammen, gleich dem feurigen Kreise, der dem Auge bei einer rasch geschwungenen Kohle in lebhafter Täuschung erscheint. Soll nun noch R. überhaupt, oder, mehr noch, Schönheit der Bewegung wahrgenommen werden, so darf deren Schnelligkeit, da leichtes Auffassen der mannigfachen Theile eines Ganzen eine Hauptbedingung zur Schönheit ist, jene äußerste Zahl nicht berühren; daß eine zu langsame Bewegung gleichfalls alle rhythmische Wirkung aufhebt, ist schon bei der Betrachtung der vierzeitigen Länge angedeutet worden. Diese rein ästhetische Begränzung des Schnellen und Langsamen im R. reicht für unsere Aufgabe vollkommen aus; bei durchgeführteren Untersuchungen wird man sich des sehr genauen Chronometers bedienen können zur näheren Bestimmung der noch anwendbaren Kürze, die man sonst höchst unsicher zu messen suchte nach dem sehr abweichenden Pulsschlage. — In allen nun bisher aufgeführten intensiven u. extensiven Rhythmen herrschte Continuität der Bewegung; ein regelmäßig wiederkehrendes Unterbrechen derselben, das in vielen gewöhnlichen Erscheinungen natürlich begründet ist, kann aber auch ganz allein, ohne Accente und ohne verschiedenes Zeitmaaß, einen sehr vernehmlichen Rhythmus erzeugen, wie z. B. in:

Durch Versetzung dieser als ideelle rhythmische Momente zu betrachtenden Pausen, wie auch durch eine möglicher Weise verschiedene Dauer derselben, tritt uns wiederum eine neue, reiche Mannigfaltigkeit entgegen. Groß war diese schon in jeder rhythmischen Grundform; großer aber noch wird dieselbe, wenn ein verschiedener Zeitverhalt mit dem Accente, der nicht immer auf die erzeugende Länge zu fallen braucht, und endlich noch mit der Pause in zahllosen Combinationen vereint. Beispiele finden sich hinreichend in

jeder musikalischen Composition, obgleich der Reichthum dieser zusammengesetzteren rhythmischen Formen noch bei Weitem nicht erschöpft ist. Haben wir mit all' Diesem die qualitativen wie quantitativen Verhältnisse des R., und endlich noch die innere Relation seiner Theile und seine mögliche Auffaßbarkeit in Beziehung zu unserem Erkenntnißvermögen mit ziemlicher Bestimmtheit angedeutet, so sind wir im Resultat zu folgenden Grundformen des R. gelangt: A. Accentuirte oder rein intensive Rhythmen. 1) R. mit gleichem Accent; 2) R. mit verschiedenem Accent; und 3) R. mit verschmelzendem Accent. B. Quantitirte oder rein extensive Rhythmen. 1) Rhythmen mit gleichem Zeitverhalt der Länge; 2) R. mit ungleichem Zeitverhalt der Länge; und 3) R. der Acceleration und Retardation. C. Rhythmen ohne Continuität der Bewegung. 1) R. nur erzeugt durch Pausen von gleichem Zeitverhalt, und 2) R. erzeugt durch Pausen von ungleichem Zeitverhalt. D. Vermischte Rhythmen, das sind R., in denen Längen und Kürzen, Accente, Pausen ꝛc. sich vereinen zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit. — Nach solcher allgemeinen Betrachtung, die als Grundlage jeder besondern Untersuchung dienen kann, wie wir sie hier in unserem Buche in den einzelnen Sachartikeln anzustellen haben, löst sich mit einem Male das ganze Räthsel über das Wesen und Verhältniß unserer Taktarten. Wie ein heftiger Windstoß den blauen Himmel im Augenblick entwölkt, fällt auch hier der Schleier. Für alle Formen, Combinationen und Gestaltungen in der musikalischen Bewegung haben wir einen ganz natürlichen Grund, da Nichts leichter erscheint, als die Anwendung der Theorie des R., wie wir sie in den obigen Grundzügen gaben, auf die Praxis anzuwenden. Daß für uns hier in diesem Aufsatze nicht der Platz dazu ist, leuchtet ein. Passender geschieht das schon in den Artikeln Metrum, besonders aber Takt, Taktart und Taktfüllung, welche man denn auch in solcher Beziehung nachlesen mag, wie endlich in specieller Beschauung auch die Artikel über die namhaften musikalischen Perioden u. Theile, als: Absatz, Einschnitt, Gedanke ꝛc. Geschlossen ist indeß unsere Betrachtung über die bloße Grundwesenheit des R. auch damit noch nicht, und wollten wir sie selbst bis nur zu halber Erschöpfung fortspinnen, so könnte man ein ganzes Buch damit füllen. Ein Blick nur darauf, wie der R., selbst in blos musikalischer Beziehung, uns überall in der Natur entgegentritt, bezeuget das. Man achte nur auf den Gesang der Vögel. Der Kukuk z. B. accentuirt u. pausirt sein einförmiges Geschrei vollkommen rhythmisch:



Das Locken der Wachtel läßt deutlich einen extensiven Rhythmus vernehmen, der sich mannigfaltiger noch gestaltet in dem nachstehenden Gesang der Amsel:



Einen noch weiteren, mehr periodischen R. hat unverkennbar die Nachtigall, wenn gleich Schlegel ihr alles bestimmte Zeitmaaß abspricht. Man vergleiche hier Kircher's „Musurgia universalis" T. I. pag. 25—54 u. T. II. pag. 30. Selbst in den geregelten Condensationen und Dilatationen der Schallwelle oder vielmehr in den raschen Bebungen einer einzelnen Saite gewahrt Salinas (de musica lib. V. pag. 235.) ganz richtig noch einen Rhythmus. So ist R.,

wenn auch kein Naturgesetz, doch ein Naturprincip, der abgemessenen Bewegung auch noch die Schönheit hinzuzufügen, und als ein solches wirkt er denn unfehlbar mit mächtiger Gewalt. Es ist eine unleugbare Thatsache, daß die Menschen, fast ohne alle Ausnahme, mit unwiderstehlichem Zauber ergriffen werden von dem Rhythmus, über dessen Kraft sich auch viele Schriften ausführlich verbreiten, ohne jedoch deutlich zurückzugehen auf den letzten Grund dieser Erscheinung. Quadrio macht darüber in seinem sonst gründlichen Werke della storia e della ragione d'ogni Poesia etc. nur ungenügende Bemerkungen, und Rousseau, nachdem er die Gewalt des R. recht anschaulich gemacht hat durch viele einzelne, hieher gehörige Fragen, verweist wegen deren Beantwortung mit dürren Worten an die Metaphysiker. Ob der R. mehr geistiger Natur oder ob die Anlage zum Takt eigentlich körperlich sey, das bedarf an dieser Stelle keiner besondern Erörterung. Der R. ist, wie das hohe Wohlgefallen an seiner Erscheinung überall bekundet, unbezweifelt eine Schönheit der Bewegung; alles Schöne aber ist geistig-sinnlicher Natur; daher walten dessen Gesetze in beiden Sphären. Die Kraft des R. äußert sich also gleichförmig auf unser ganzes Seyn: mit holdem Zauber bewegt er die innerste Seele, und unbewußt auch wiegt das Haupt sich zum melodischen Takt, zählet unwillkührlich der Fuß das rhythmische Maaß. Bewegungen solcher Art wirken demnach auf uns mit einer Gewalt, die wir, kaum dagegen anzustreben vermögend, erleiden; zu deren Erkenntniß aber, noch Grund und Ursache, man wahrlich keiner tiefen Metaphysik bedarf. Wo der R. zur Erscheinung kommt, werden die Kräfte des Körpers leicht und munter angespornt zu ausdauernder Thätigkeit; die Lebensgeister sind reger beseelt, Freude durchströmt unser ganzes Seyn; das schön bewegte Leben fühlt sich gleichsam in seinem wahren Element. Darum regeln wir gern den an sich schon rhythmischen Schritt fröhlich zu des Marsches eindringendem Takt; er mildert allmächtig die Beschwerde des langen Weges, und belebt wirksam des Kriegers steigenden Muth. Der rhythmische Trommelschlag jenes bekannten preußischen Grenadiermarsches mag keinen geringen Antheil haben an den Siegen des großen Friedrich. Amphion erleichterte durch die Gewalt des R. den Bau der thebischen Mauern, und Lysander stürzte mit Hülfe des R. gigantische Werke der Art mit beeilter Schnelligkeit. Als er die lange Mauer bei Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute seines Heeres zusammenkommen und während der Arbeit auf Flöten und anderen Instrumenten in lautem Triumphe blasen. Ganz natürlich erleichtert der R. die schwere Arbeit der Ruderer und Schiffzieher, der Drescher und Schmiede, der Böttcher langweiliges Klopfen und andere gleichförmige Verrichtungen. Eine Kraft nun aber, die sich überall im Leben so mächtig bewährt, muß auch von nicht geringer Wirksamkeit seyn in den schönen Künsten der Bewegung. Und in der That verdanken Musik, Dichtkunst und Orchestik ihre größte Schönheit, ihren höchsten Ausdruck meistentheils, oder — wie Sulzer sagt — fast einzig und allein dem Rhythmus. Wir haben es begreiflich nur mit der ersten zu thun. Forkel sagt im ersten Theile seiner „Geschichte der Musik" pag. 26 und 27: „der R. verleiht den musikalischen Sätzen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, und eben dadurch größtentheils ihre Wirksamkeit — er ist das Einzige, was ungebildete musikalische Ohren an einem Tonstücke fühlen und begreifen können." Rhythmisches Geräusch nur war ja auch der erste Anfang aller Musik, und selbst als diese schon einige Fortschritte gemacht hatte, blieb es ihr wirksamster Begleiter. Das beweisen die vielen blos rhythmischen Instrumente, z. B. das Sistrum der Aegypter, die Cymbeln und Adufen der Hebräer, die Crotalen ꝛc. Auch

in diesem Augenblicke noch machen unter den ausgebildeten orientalischen Völkern, denen aber eine geregelte Harmonie gänzlich fremd ist, solche rhythmische Klänge einen sehr wesentlichen Theil ihrer Instrumentalmusik aus. Der Indier siegt selten ohne Talan, Dole und Tamtam; der Perser markirt seine Takte mit schnalzenden Fingern und mit rasselnden Knochen, und die Türken bezeichnen, wie bekannt, mit lärmendem Geräusch aller Art ihren seltsam mannigfaltigen Rhythmus. Unsere Musik, meint Forkel, bedurfte solcher Mannigfaltigkeit nicht mehr, als durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterung der Tonreihen selbst, und durch noch manche andere Hülfsmittel die Zahl der inneren Ausdrücke immer größer wurde: der Rhythmus, der jetzt nicht mehr so sehr zu bemerken war, ward auf die nothwendigsten und brauchbarsten Gattungen eingeschränkt (man vergl. die oben schon angezogenen praktischen Art. Takt u. s. w.).

Haben wir nunmehr den Rhythmus erkannt als ein Element der Schönheit in allen Künsten der Bewegung, und, was uns insbesondere angeht — der Musik, so muß derselbe auch, nächst seiner formalen Schönheit, einen noch höheren Kunstcharakter in sich tragen, er muß fähig seyn der Darstellung ästhetischer Ideen. Und diese beleben denn wirklich auch den R. in reichem Maaße. Er ist ein Kunstausdruck von höchster charakteristischer Schönheit. Jede Folge geordneter Bewegungen hat nothwendig mit sich einen geistigen Ausdruck; aller Ausdruck aber, besonders wenn er stetig in der Zeitform einer Succession erscheint, ist eine Sprache. Der R. ist also eine weithin verbreitete, allmächtig beredte Sprache der Gedanken und Empfindungen, und besonders des Affekts und der Leidenschaften, deren ästhetische Darstellung einer der reichhaltigsten Vorwürfe ist für alle Künste. Gleichwohl hat dieselbe noch durchaus keine Grammatik. Wir glauben in der obigen Darstellung der rhythmischen Grundformen wenigstens das Alphabet näher bestimmt zu haben. Sulzer schon wünscht zum hohen Nutzen der schönsten Künste der Bewegung die genauere ästhetische Untersuchung des rhythmischen Ausdrucks. Eine tiefe und wahre Charakteristik aller Rhythmen ist indessen keine geringe Aufgabe. Mersenne sagt in seiner Harmonie universelle C. 402. unter Anderem: „es ist gewiß sehr schwierig, den eigenthümlichen Ausdruck der verschiedenen Rhythmen zu bestimmen; schwerer aber noch ist es, den Grund seiner so verschiedenen Wirkung anzugeben. Wer denselben auffinden will, muß die Bewegungen der Leidenschaften, ihren Puls u. ihre übrigen Aeußerungen beobachten, u. muß zugleich aufmerksam seyn auf deren Folge, oder auch auf ihre gleichzeitige Verknüpfung, denn es scheint gewiß kein Mittel wirksamer zur Erregung der Leidenschaften, als wenn z. B. die Tonkunst sich derselben rhythmischen Bewegungen bedient, welche dieselben Leidenschaften wirklich haben bei dem dadurch erregten Hörer.“ Derselbe Kunstausdruck indessen, welcher im Stande ist, durch seine mächtige Gewalt die Leidenschaften auf das Heftigste zu erregen, hat zugleich auch die wundersame Kraft, dieselben zu besänftigen. Der rohe Naturſohn fühlte frühzeitig die Gewalt des R. Das Wohlthätige dieses Zügels bemerkte er wahrscheinlich zunächst in den geregelten und dadurch gemäßigten Sprüngen einer ausgelassenen Freude; doch bald ließen auch andere Leidenschaften sich denselben willig anlegen. In solcher Ansicht von der Kraft des ordnenden Zeitmaaßes betrachtet denn auch Plato, dem Gutes und Schönes überall erscheint als unzertrennbare Einheit, den R. als ein kostbares Geschenk der Musen. Die Pythagoräer bedienten sich des Leierspiels vor dem Schlafengehen, um die wilden Leidenschaften der Seele gleichsam zu besänftigen durch der Tonkunst holden Zauber, der vorzüglich im Rhythmus liegt, und von

dem noch Eberhard in seinem Handbuche der Aesthetik so treffend sagt: „in dem schönen Taumel, worin sich die Bewegung wiegt, der das Gleichgewicht vor einem unangenehmen Falle bewahrt, und der die Wirkung sowohl als der Ausdruck einer schönen, besonnenen, sich selbst beherrschenden Begeisterung ist, besteht der eigentliche Zauber des R. in der Musik und Poesie, wie auch in der gesellschaftlichen Tanzkunst.“ Was den Einfluß des R. auf die Sittlichkeit betrifft, so erscheint diese allerdings gefährdet durch manche seiner Arten. Plato schon sagt, daß viele Rhythmen sehr geschickt seyen zum treffenden Ausdruck des Muthwillens, der unsinnigen Tollheit, der Unanständigkeit und anderer Laster mehr. Uns selbst auch ist ein Tonstück bekannt, dessen accelerirte Bewegung die steigende Heftigkeit der erotischen Mysterien lebendig malt. Ganz natürlich warnt daher auch schon Plutarch so dringend vor den Wirkungen einer üppigen Musik. Der wilde Rhythmus mancher heutigen, ohnehin schon im wirbelnden Taumel dahinschwebenden Tänze ist denn sicher nicht ohne allen nachtheiligen Einfluß auf die Sittlichkeit. — Betreff der Gesetze der äußeren oder rein formalen rhythmischen Schönheit muß der R. zunächst Einheit in schöner Mannigfaltigkeit zeigen. Wie im Gesange die Monotonie, so sind auch gleiche Bewegungen häßlich. Bei der großen Gewalt des R. ist indessen nicht zu verwundern, daß die menschliche Natur hier sehr abhängig erscheint von Nationellem und Conventionellem. Ferner gehört zur formellen Schönheit des R. eine sehr leichte Verständlichkeit und Ueberschaulichkeit seiner Theile, da die Auffassung aller Succession ohnehin schwerer ist als die der simultanen Reihen. Neuheit und Originalität erhöhen auch noch den ästhetischen Eindruck des R., dessen ununterbrochene Dauer aber in mehreren Fällen nothwendig begränzt seyn muß auf eine mäßige Zeit. Die Erfahrung lehrt nämlich, daß der Mensch, in sofern die Abnahme seiner körperlichen Kräfte ihn nicht hindert, bei jeder rhythmischen Bewegung, aus ganz natürlichen Ursachen, das Tempo beschleunigt, wodurch nächst der äußeren oder formalen Schönheit am Ende auch die innere ästhetische Wahrheit des eben dargestellten Ausdrucks beeinträchtigt werden kann. Die höchste ideelle Schönheit der rhythmischen Formen liegt in der Grazie, und diese gehört nicht etwa allein den sichtbaren Bewegungen an, sondern sie herrscht auch in dem nur dem Ohre vernehmlichen Rhythmus. Man sehe den Art. Grazie. Heinse sagt in den musikalischen Dialogen: „die Grazie ist fast mehr in der Musik zu Hause als in den übrigen Künsten. Das umgekehrte Ideal endlich oder das Lächerliche und Komische kann der R. ebenfalls darstellen. Wir haben uns aber darüber nicht hier weiter auszulassen, da der Art. Komisch zur Genüge davon handelt. — Daß auch die rhythmischen Formen mit der Zeit einem Wechsel unterworfen sind, hat seinen Grund tiefer als in der Mode launiger Willkühr. Eine historische Entwickelung der musikalischen Rhythmen, seitdem um das Jahr 1330 Jean de Meurs nach Guido von Arezzo dieselben vervielfachte und ihre Notirungskunst erfand, würde nicht ohne Interesse seyn; auch das Verschwinden mancher sonst gebräuchlichen Taktarten, die schon von Du Bos bemerkte Beschleunigung in Rhythmus und Tempo wäre in gründlicher Untersuchung gleich interessant für Leben und Kunst; allein geschichtliche Forschungen der Art gehören hauptsächlich der Mensuralmusik an. Auch fehlt es dazu hier in der Encyclopädie an Raum, und was diese in solcher Beziehung darzustellen hat, findet man in den Artikeln über Mensuralmusik u. Taktarten ohne Zweifel hinreichend. Damit beschließen wir unsere Betrachtung, die Nichts geben sollte als nur eine Darstellung der Schönheit der Bewegung im Allgemeinen, wenn auch mit besonderer Bezugnahme auf Musik, oder

mit anderen Worten: eine leicht überschauliche Theorie des Wesens des Rhythmus, deren praktische Anwendung an bezeichneten Orten weiter fortgeführt ist.

Ribeca oder Rebek, eine schon längst ganz veraltete Art Violine, mit nur 3 Saiten bezogen. Vergl. auch Violine.

Ribock, J. J. H., Doctor der Medicin und praktischer Arzt, zuerst in Lüchow, dann in Hannover, wo er 1785 starb, besaß nicht nur vorzügliche Kenntnisse in der Theorie der Musik, sondern gehörte auch zu den ausgezeichneteren Flötisten seiner Zeit. Er hatte sich in dieser Kunst unter Tromlitz als Student in Leipzig ausgebildet. Von Haus aus ziemlich reich trieb er seine medicinische Praxis nur sehr wenig, sondern lieber Musik. Besonders der Flöte waren seine Bemühungen zugewendet. Um ihre Verbesserung zu fördern, stand er mit seinem Lehrer Tromlitz in einem ununterbrochenen Briefwechsel. Er erfand eine eigene Art von Klappen, die besser als die bis dahin gewöhnlichen deckten. 1782 schrieb er eine Abhandlung über die bessere Einrichtung der Flöte, die aber auch Ursache zum Bruche mit Tromlitz ward, der darin eine vielleicht schädliche Nebenbuhlerschaft fürchtete, und daher augenblicklich seine Correspondenz mit R. einstellte. Als 1783 R. sogar in einer neuen Abhandlung „Ueber Musik an Flötenliebhaber" im Cramer'schen Magazin Tromlitz unter den großen Componisten für die Flöte aufzuführen vergaß, ging das früher so freundschaftliche Verhältniß in ein wirklich feindliches über, indem Tromlitz nun seine Abhandlung über Flötenspielen verfaßte und darin eine heftige Polemik gegen R. einflocht, der die Herausgabe der Schrift aber nicht mehr erlebte. 5.

Riccardi, Sängerin, s. Paer (Madame).

Riccati, 1) Jacopo Graf von, als akustischer Schriftsteller aus dem vorigen Jahrhunderte bekannt, lebte zu Trevigi. In den Commentariis Bononiensibus sind mehrere Aufsätze akustischen Inhalts von ihm enthalten, namentlich in dem Jahrgang 1731: „Verae et genuinae virium elasticarum leges e phaenomenis demonstratae." Auch sein Sohn — 2) Giordano R., geboren zu Trevigi, zeichnete sich als Akustiker und Mathematiker aus. Er schrieb unter Anderem: „Delle corde ovvero fibre elastiche" (Bologna 1767); dann: „Delle vibrazioni sonorè dei Cilindri" (im ersten Bande der Mem. di Matem. etc., Verona 1782); und „Dissertazione fisico-matematica delle vibrazioni del Tamburo" (in den Saggi scientifici etc., Padua 1786 Bd. 1. pag. 419. ff.). SW.

Ricci (od. Rizio), David, berühmter Lauteniſt u. Sänger des 16. Jahrhunderts, aus Turin gebürtig, war der Sohn eines armen Musikers, welcher sich von Unterrichtgeben ernährte, und auch ihn im Gesange so weit brachte, daß er endlich am Savoyer Hofe ein Engagement finden konnte. 1564 folgte er von hier einem Gesandten, welchen der Herzog an die Königin Maria nach Schottland schickte. Hier hielt er sich zu den französischen Musikern, welche die Cammercapelle der Königin bildeten, und spielte in deren Gesellschaft so lange, bis die Königin endlich aufmerksam auf ihn ward. Sie nahm ihn als Cammersänger in ihre Dienste, und ernannte ihn zuletzt sogar, des großen Wohlgefallens wegen, das sie an seinem Gesange hatte, zu ihrem Sekretär in französischen Angelegenheiten. Das gab nun aber seinem Charakter eine ganz andere Wendung: so bescheiden als er vorher gewesen war, so stolz und hochmüthig erschien er jezt, selbst gegen die Großen und Vornehmen des Reichs. Diese rächten sich dafür jedoch, daß sie mancherlei wahre und unwahre Vergehen von ihm dem Gemahle der Kö-

nigin (Grafen Darnley) zu Ohren brachten, so daß dieser mit einigen seiner Vertrauten einmal in das Zimmer der Königin drang, als sie eben mit Ricci zu Tafel saß, und diesen an ihrer Seite niederstieß. Andere behaupten, man habe R. in ein Nebenzimmer geschleppt und hier todt geschlagen. Es kann Beides geschehen seyn, da R. wahrscheinlich nicht gleich an dem ersten Degenstiche gestorben ist. Jedenfalls geschah der Mord am 9ten März 1566, und hatte Darnley's Tod, dieser aber auch Maria's Sturz zur Folge. Mehrere rechnen R. zu den Verbesserern der schottischen Musik; allein dazu war wohl sein Aufenthalt in Schottland zu kurz.

Ricci, Pasquale, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister am Dom zu Como, war zugleich Schriftsteller und Componist. Seit 1764 ungefähr erschien von ihm: Au plus heureux jeux harmoniques pour composer des Minuets ou des Contredances au sort d'un dez"; „Receuil des connoissances Elementaires pour le Fortepiano Oeuvre mélè de Theorie et de Pratique"; ferner an Compositionen einige Baßarien, ein 4stimmiges Dies irae mit Instrumentalbegleitung, 8stimmige Sinfonien, Violinquartette, Violintrio's, Quintette für verschiedene Instrumente u. s. w. Von seinen sonstigen äußeren Lebensverhältnissen hat man weiter keine Nachrichten mehr.

Ricci, (Vorname?), unter den jezt lebenden dramatischen Componisten Italiens nicht der lezte, welcher von der Menge mit Theilnahme genannt wird, hinsichtlich seiner Leistungen jedoch ohne allen eigentlichen wahrhaft künstlerischen Charakter, weshalb wir ihn denn auch hier mit kurzen Worten erwähnen. Er mag jezt ungefähr ein Alter von 30 Jahren erreicht haben, und lebt bald hier bald dort an einer Bühne seines Vaterlandes, um seine Werke selbst aufzuführen. Die Zahl seiner Opern, Farcen, Operetten ꝛc. beläuft sich vielleicht schon auf ein Duzend. Sie ziehen in Italien die Menge an, wie in Deutschland einst die Wenzel Müller'schen Sachen, und wenn nur auch mit eben so vielem Verdienst. Woran es ihnen hauptsächlich mangelt, ist Originalität. Alle sind aus Rossinischen, Bellinischen und Donizettischen Stoffen zusammengesezt, nur mit noch etwas mehr Geräusch. Man sagt nicht zuviel, wenn man sie zu den schwächsten Produkten der neuesten italienischen Opernmusik rechnet, und das ist wirklich viel gesagt. In Deutschland sind unsres Wissens nur erst 2 von allen seinen Werken bekannt geworden: „der neue Figaro", und „Clara von Rosenberg". Erstere Oper ward zu Berlin, diese zu Wien gegeben, beide aber mit dem Erfolge, der unser obiges Urtheil bestätigt. Ja auch in Italien selbst machen durchschnittlich R's Compositionen sehr wenig Glück. Am besten gelingen ihm immer komische Scenen, und das mag denn auch zu den täuschenden Erfolgen bei der Menge beigetragen haben.

Ricciafort, s. Richefort.

Riccieri, s. Ricieri.

Riccio, Antonio Teodoro, Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Brescia, war Anfangs Capellmeister zu Ferrara, und gründete hier auch seinen nachmaligen großen Ruf als Componist durch die Herausgabe mehrerer mehrstimmigen Madrigalen. Dann kam er in die Kaiserl. Capelle zu Wien, und von hier nach Dresden, wo er Protestant wurde, und bis zum Jahre 1579 blieb. In diesem Jahre nämlich ernannte ihn der damalige Markgraf zu Königsberg in Preußen zu seinem Capellmeister. Indeß soll er als solcher nicht lange ausgedauert, sondern sich nach Wittenberg gewandt haben, wo er denn schon im nächstfolgenden Jahre 1580 gestorben

sey. Dieser Nachricht widerspricht jedoch Pisanski in seiner Preußischen Literatur-Geschichte, wenn er sagt, „dem Riccio sei 1583 zu Königsberg Johann Eccard im Capellmeisteramte so lange adjungirt worden, bis er 1599 daselbst gestorben sey". Pisanski konnte wohl die sicherste Kunde davon haben. Von R's gedruckten Sachen hat man noch einige Bücher mehrstimmiger Madrigale, 5- und 6stimmige Canzonen alla Napolitana, 5- bis 8stimmige geistliche Lieder, Motetten ꝛc. Mehrere davon befinden sich noch auf der Bibliothek zu München. ff.

Riccio (mit lat. Endung **Riccius**), Joannes Maria, von seiner ungemeinen Fertigkeit auf der Zinke auch wohl **Cornetus** genannt, blühete um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, und war aus Padua gebürtig, lebte jedoch die meiste Zeit in Venedig, wo er in großem Ansehen stand. Von Baini wird er in dem Werke über Palestrina auch als Tonsetzer angeführt, aber ohne auch nur eins seiner Werke namhaft zu bezeichnen.

Ricercare und **Ricercato.** Mit dem Worte **ricercato** (ausgesucht) belegt der Italiener jede Art von Composition, in welcher besonders künstliche Nachahmungen angewendet werden, wie z. B. Madrigalen, Fugen u. s. w., ohne daß jedoch die Composition selbst auf einen eigentlichen Gattungsnamen Anspruch machen kann, also, wenn auch sonst noch so ähnlich, dennoch nicht ein eigentliches Madrigal, eine wirkliche Fuge oder dergleichen ist. Soll sie aber gleichwohl als ein für sich bestehendes Tonstück, als ein Ganzes für sich, betrachtet und bezeichnet werden, so bedient er sich des Namens **Ricercare** (Mehrzahl **Ricercari**) oder **Ricercata** (Mehrz. **Ricercate**), welche Benennung denn ziemlich gleichbedeutend ist mit Fantasie und Toccate. Dies die jetzige und allgemeine Bedeutung des Wortes **Ricercare** ꝛc. Ehedem verstand man noch eine ganz andere, besondere Gattung von Musikstücken darunter. Viele und die ersten Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts nämlich bearbeiteten manche ihrer Kirchenwerke so, daß sie auch ohne Sänger mit bloßen Instrumenten ausgeführt werden konnten, und dann nannten sie dieselben **Ricercari**. Es waren dies bloße Instrumentalsätze, denen erst, wenn sie gefielen, ohne Weiteres heilige Worte nach den einzelnen Stimmen unterlegt wurden. Natürlich entstand dadurch oft ein gräßlicher Chaos, und um so mehr, als der Stimmenumfang für den der Instrumental-Composition gar nicht hinreicht, denn bedienten sich die Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts auch eines nur sehr geringen Stimmenumfangs, so wagten sie, Palestrina ausgenommen, der niemals mehr als höchstens 9 bis 10 Töne in Anspruch nahm, dennoch oft 12 bis 15 und noch mehr Töne, die sie entweder mit gestrichenen Noten über den 5 Linien schrieben, oder nach Art des Gregorianischen Gesanges die Linie am Schlüssel oder diesen selbst veränderten, so daß sie dann der Noten mit Nebenlinien nicht bedurften. Es erforderten diese **Ricercari** ungemein viel Studium von Seiten ihrer Componisten, wenn sie auch nur einigen Effect hervorbringen sollten. Daher versuchten sich auch nur wirklich ausgezeichnete Meister darin, wie Palestrina, Monteverde u. A. Auch beim **Orgelspielen** (s. d.) wurden diese **Ricercari** angewendet und sie waren 4- und noch mehrstimmig gesezt.

Richard, 1) **Ludwig**, war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister der Königin von England und Componist. Am 21sten Januar 1639 wurde unter Anderem von ihm zu Whitehall die Maskerade „Salmacida Spolia" aufgeführt. — 2) Lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Anfangs zu Paris, dann zu Troyes in der Champagne ein berühmter Orgelbauer und Instrumentenmacher Namens **Richard**.

Derselbe war ein Deutscher von Geburt, aber in seinen jungen Jahren schon nach Frankreich ausgewandert. Ueber seine große Geschicklichkeit im Orgelbau herrscht bei allen betreffenden Geschichtsschreibern nur eine Stimme. Auch erfand er eine Art Monochord und Chronometer, die durch spätere und noch zweckmäßigere Entdeckungen jedoch vergessen worden sind.

Riche, Francois le, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Cammermusikus, war berühmt als Hoboenvirtuos. Aus seiner Lebensgeschichte ist für unsere Zeit nichts aufbehalten worden; in welch' großem Ansehen er jedoch als Künstler gestanden haben muß, beweist, daß Telemann, welcher ihn bei Gelegenheit einiger großen Hoffeste 1700 zu Berlin kennen gelernt hatte, 1716 ihm seine „Kleine Cammermusik" dedicirte.

Richefort (mit ital. Wortbildung Ricciafort), Joannes, berühmter Niederländischer Contrapunktist aus der Periode Ockenheim, starb gegen 1567, muß aber noch im 15ten Jahrhundert geboren worden seyn, da sich schon in einem Musikbuche Heinrichs VIII. vom Jahre 1508 eine Motette von seiner Arbeit findet. Eine andere Motette „Miseremini mei" seiner Composition steht in dem 2ten Buche der 1519 zu Fossombrone gedruckten „Motetti della corona". Burney fand auch in einer Sammlung französischer Gesänge für 4—6 Stimmen einen Gesang von ihm für 3 Tenore und einen Baß, der von allen möglichen Künsten des gelehrten Contrapunkts strotzt. Man weiß, daß sich hiedurch ziemlich alle Tonsetzer seiner Zeit hervorzuthun strebten (s. Geschichte der Musik). Glarean spricht in seinem Dodecachord pag. 288 folgendermaßen von R.: „Joan. R. magna est nostra aetate laus in componendis vocibus." B.

Richer, zum Unterschiede von seinem unten folgenden Sohne immer mit dem Zusatze le père, wurde geboren zu Paris 1714, und machte als Königlicher Capellknabe seine Studien in der Composition unter Lalande und Bernier. Dieser war damals einer der vorzüglichsten Musiklehrer in ganz Frankreich, und unser Richer galt für einen seiner besten Schüler. Wirklich auch zeichnete er sich durch eine besondere Reinheit des Satzes und eine eminente Kraft in der Chorbehandlung aus. Für die Königl. Capelle schrieb er namentlich viele Motetten, die stets mit Beifall gehört wurden. In Folge ihrer ernannte ihn der Herzog von Orleans auch zum Surintendanten seiner Cammermusik. Als solcher schrieb er besonders viele Divertissements für verschiedene Instrumente, und Cantaten. Seine Frau war eine geb. Le Roy und Königl. Cammersängerin. Von seinen Kindern erzog er 3 Söhne und 1 Tochter für die Musik. Der älteste Sohn hatte sich zum Violoncellisten gebildet und erhielt eine Stelle am Hofe des damaligen Infanten Don Philipp. Der zweite war Violonist und lebte am Hofe zu Parma. Die Tochter war Sängerin und verheirathete sich an Andre Danican Philidor (s. d.). Der ausgezeichnetste Künstler von allen war jedoch der dritte Sohn, Louis Augustin, der denn auch immer gemeint ist, wenn von einem Richer le fils geredet wird. Derselbe ward am 26sten Juli 1740 zu Paris geboren, und machte, seit 1748 Königl. Capellknabe, später seine Studien unter Blanchard, der ihn zu einem tüchtigen Sänger bildete. Schon 1751 ließ er sich in den Concerts spirit hören und erregte Bewunderung, sowohl durch seine schöne Stimme als Fertigkeit im Vortrage. Der König setzte ihm in Folge dessen einen ansehnlichen Jahrgehalt aus. Bis 1756 blieb Blanchard sein Lehrer. Dann starb sein Vater und er ward Musikmeister des Marquis Le Duc, der Herzogin von Chartres und der Her-

zogin von Bourbon. 1779 ernannte ihn der König zum Gesanglehrer seiner Prinzen und Prinzessinnen, und von dem Augenblick an widmete er sich auch vorzugsweise dem Unterricht. Sein Ruf als Singmeister war außerordentlich. Bei Errichtung des Conservatoriums zu Paris ward ihm die dritte Professur des Gesanges an demselben übertragen, und diese Stelle bekleidete er denn auch bis an seinen Tod, welcher 1811 erfolgte. 22.

Richling, Joseph, eines Müllers Sohn, geboren i. J. 1800 zu Badsdorf in Böhmen, erhielt den ersten Musikunterricht von dem dortigen, seines Faches vollkommen mächtigen Schullehrer. 14 Jahre alt rief ihn sein älterer, der Theologie sich weihender Bruder zu sich nach Prag, wo der Knabe durch seine starke, umfangreiche, in allen Lagen gleichartige Sopranstimme, und erlangte Fertigkeit im Treffen bei Kirchen- und Theater-Musiken sich verwendbar erwies, auch mittelst Lectioniren sein Unterkommen fand. Nachdem er nebstbei, als Hauptbeschäftigung, die Polytechnik frequentirt hatte, trat er 1823 in das Studium der höhern Architektur an der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien, und wurde anfänglich, auf bittliches Ansuchen, von seinem Grundherrn, dem Baron Parish von Senftenberg, unterstützt. Auch in der Residenz fanden seine Vorzüge als Kirchen- und Concert-Sänger zunehmenden Anwerth, und da er nichts verabsäumte, um seinen Geschmack durch theoretische Lectüre und treffliche Vorbilder immer mehr und mehr auszubilden, so reiften auch zusehends die lohnenden Früchte seines Fleißes, und ganz unerwartet kam ihm die Vorladung zum Prüfungsconcurs in der k. k. Hofcapelle, welcher als erfreuliches Resultat das am 12ten März ausgefertigte Aufnahms-Decret zur Folge hatte. 81.

Richter, Johann Christoph, von 1726 an Hoforganist zu Dresden, mußte auf Befehl des damaligen Königs bei Hebenstreit noch den Pantalon spielen lernen, erwarb sich auch eine bedeutende Fertigkeit darauf, und starb 1749, als Componist nicht unbekannt. In der Breitkopf-Härtelschen Manuscripten-Sammlung befand sich eine 4stimmige Cantate mit Begleitung von 8 Instrumenten, und eine Sonate für 2 Manuale und Pedale von seiner Arbeit.

Richter, Johann Sigmund, zuletzt Organist an der St. Sebalderkirche zu Nürnberg, war geboren daselbst am 31sten Oktober 1657, und studirte von 1674 an 3 Jahre lang Theologie auf der Academie zu Altdorff, ward dann Hauslehrer, 1687 Schreiber beim Stadtgerichte zu Nürnberg, dann Organist an der Frauenkirche daselbst, 1691 an der Aegidienkirche, und 1706 in dem oben genannten Amte des berühmten Pachelbels Nachfolger. Er starb am 4ten Mai 1719. Von Jugend auf hatte er mit Leidenschaft Musik getrieben. Auf der Orgel und dem Claviere besaß er eine für seine Zeit bedeutende Fertigkeit. Dabei war er auch ein achtungswerther Componist, besonders gewandt und glücklich in der Vocalmusik. Bei seinen Lebzeiten circulirten mehrere dahin gehörige Werke von seiner Arbeit, die immer beifällig gehört wurden.

Richter, Carl Gottlieb, geboren zu Berlin 1728, erlernte Anfangs nach dem Willen seiner Eltern die Chirurgie, hegte zur Musik jedoch eine zu entschiedene Vorliebe, als daß er nicht jenen Beruf hätte aufgeben und sich dieser widmen dürfen. Er studirte sie mit vielem Fleiße unter dem berühmten Schaffrath. Im Jahre 1754 trat er als Cammermusikus in die Dienste des Grafen Truchses; dann privatisirte er eine Zeitlang als Lehrer zu Königsberg, ward Schloßorganist, hierauf Organist an der Altstädtschen Kirche, und endlich am Dom daselbst, und starb erst gegen Ausgang des

Sommers 1809. In seinen jüngeren Jahren zählte man ihn zu den ausgezeichnetsten Claviervirtuosen Deutschlands; später widmete er sich vorzugsweise dem Unterrichte, und welchen Beruf er auch dazu hatte, beweiset seine Bildung des nachmals so berühmten Capellmeisters Reichardt. Als Componist war er wenig thätig. Ungefähr 1 Dutzend Clavierconcerte und ein Paar Flötentrio's sind Alles, was in dieser Beziehung von ihm bekannt geworden ist.

Richter, Franz Xaver, geboren zu Höllischau in Mähren am 1sten December 1709, und gestorben zu Straßburg als Capellmeister am dasigen Münster am 12ten September 1789, war ein ausgezeichneter Componist, besonders im Kirchenstyle. Vor seiner Anstellung in Straßburg lebte er um 1760 als Cammermusikus zu Mannheim. In jener Zeit wurden zu Nürnberg und Paris mehrere Musikwerke von ihm gestochen, namentlich Clavier- und Violintrio's, Sinfonien. Als Capellmeister in Straßburg wandte er sich ziemlich ausschließlich dem Kirchenstyle zu, schrieb Messen, Vespern u. A. Ein besonderes Talent entwickelte er jedesmal in der Fuge. Seinen lezten Werken warf man etwas Leichtfertigkeit und zu große Freiheit vor. In einem Briefe an seinen Freund Schubart äußert er sich selbst folgendermaßen darüber: „das muß ich thun, sonst gehen die Leute gar nicht mehr in die Kirche". Sein Tod war merkwürdig schnell. Am Morgen jenes 12ten Septembers ordnete er seine gewöhnlichen häuslichen Geschäfte; dann setzte er sich in einen Sessel und sah die Partitur einer Trauermusik durch, welche er für den Fall seines Ablebens gesetzt hatte; kaum hatte er die letzte Correctur vollendet, die Feder aus der Hand gelegt, so neigte er sein Haupt und verschied. In den 70er Jahren war von ihm auch erschienen: „Traité d'harmonie et de Composition"; 1804 ward davon eine zweite Auflage veranstaltet durch Kalkbrenner, der das Werk dann noch mit Beispielen vermehrte.

Richter, Amadeus Friedrich, seit 1812 Hof- und Stadtorganist zu Gera, tüchtiger Musiker, Componist und Orgelspieler, Sohn eines Cantors zu Wurzen, bildete sich unter Hiller und Müller auf der Thomasschule zu Leipzig. Besonders in der Vocal-Composition hat er viel Glück gemacht. Man hat von ihm eine Menge Lieder und Gesänge, Motetten u. s. w. Eine Sammlung seiner Gesänge führt den Titel „Cäcilia". Was er für Orchester schrieb, waren nur ephemere Erscheinungen, und ist dem größeren Publikum niemals zugänglich geworden.

Richter, Friedrich August, berühmter Hoboen-Virtuos des vorigen Jahrhunderts, stand mit dem Titel Cammermusikus in der damaligen Churfürstl. Capelle zu Dresden. Als Componist ist er niemals bekannt geworden. Die Zeit seines Todes fällt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Reisen, welche er von Dresden aus häufig machte, hatten seinen Ruf als Virtuos über ganz Deutschland verbreitet.

Richter, Johann Friedrich, geboren zu Berlin 1689 hatte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts einen bedeutenden Namen als Fagottist. Er stand damals als Cammermusikus in Diensten der Königin Mutter zu Berlin, die ihm auch einen lebenslänglichen Jahrgehalt aussetzte. Später kam er in die Capelle des Markgrafen Carl zu Berlin, und starb um 1754. Eine besondere Fertigkeit besaß er in der Doppelzunge auf seinem Instrumente.

Richter, Wilhelm, neuerdings durch einige Duo's für Clavier und Flöte, Rondo's und dergleichen Sachen für Clavier, im leichtern, gefälligen Style, nicht unrühmlich bekannt geworden, ist Mitglied der Hofcapelle des Großherzogs von Meklenburg-Schwerin zu Ludwigslust, und bläst ziemlich

fertig Flöte. Seine Lebensgeschichte vermögen wir nicht genügend mitzutheilen. In diesem Augenblicke (1837) ist er noch ein Mann in den besten Jahren. Die Zahl seiner öffentlich erschienenen Compositionen mag sich ungefähr auf ein Dutzend belaufen. Sie halten sich sämmtlich in einer glücklichen Eingänglichkeit und sind als Unterhaltungsstücke, besonders im Spiel der betreffenden Instrumente mehr vorgerückten Dilettanten, sehr zu empfehlen.

Richter, Johann Paul Friedrich, von den Namen, welche er in der Taufe erhalten, übertrug er die großväterliche Hälfte späterhin ins Französische u. nannte sich kurzweg nur Jean Paul. Durch 2 Generationen von väterlicher Seite stammte er aus einem musikalischen Geblüte. Sein Großvater, Johann R., war erst Cantor zu Rehau, dann Cantor und Organist in Neustadt an der Kulm. Dessen Sohn Johann Christian Christoph (Jean Pauls Vater), war erst Organist und Tertius in Wunsiedel am Fichtelgebirge, wo unser Jean Paul auch am 21sten März 1763 geboren wurde, dann Pfarrer auf dem Dorfe Joditz und später in Schwarzenbach an der Saale, ein beliebter Tonsetzer und in der That auch nicht unverdienter Kirchencomponist. Es ist rührend zu lesen, wie J. P. in seiner Autobiographie („Wahrheit aus Jean Pauls Leben") selbst von seinem Vater und seiner ersten Kunstbildung spricht. Theilen wir es so viel als möglich mit Hinweglassung des Unwesentlichen wörtlich mit, um so mehr, als damit am besten zugleich der Beweis geführt ist, daß Jean Paul auch in diesem Lexicon ein Platz gebührt. „Mein Vater", sagt er, „in Neustadt 1727 am 16ten December geboren — fast mehr zum Winter des Lebens als gleich mir zu einem Frühlinge, hätte seine Kraftnatur sich nicht auch im Eisberge gute Häfen einzuschneiden vermocht — konnte das Lyceum in Wunsiedel, wie Luther die Schule in Eisenach, nur als sog. Alumnus oder armer Schüler genießen oder erdulden, denn wenn man die 150 fl. jährliche Einnahme meines Großvaters gehörig unter Vater, Mutter und mehrere Schwestern vertheilte, so mußte auf ihn selber gerade gar nichts kommen als höchstens das Alumnus-Brod. Darauf bezog er das Gymnasium poeticum in Regensburg, um nicht nur in einer größeren Stadt zu hungern, sondern auch darin statt des Laubes die eigentliche Blüthe seines Wesens zu treiben. Und diese war die Tonkunst. In der Capelle des damaligen Fürsten von Thurn u. Taxis konnte er der Heiligen, zu deren Anbetung er geboren war, dienen. Clavier und General-Baß erhoben ihn 2 Jahrzehende später zu einem geliebten Kirchencomponisten des Fürstenthums Baireuth. An Charfreitagabenden erfreute er oft sich und uns Kinder mit den Darstellungen der heiligen Allmacht, womit an eben diesen Tagen die Töne in katholischen Kirchen die Seelen hoben und heiligten. Darauf studirte er statt der Tonkunst in Jena und Erlangen Theologie; vielleicht blos um in Baireuth, wo sein Sohn alle diese Nachrichten sammelt, als Hauslehrer eine Zeitlang, d. h. bis in sein 32stes Jahr, sich abzuplagen, denn schon 1760 rang er dem Staate den Posten eines Organisten u. Terzius in Wunsiedel ab. Nur einen einzigen Fehlentschluß meines Vaters könnte man vielleicht auf die Rechnung der Dürftigkeit setzen, daß er nämlich, statt sich mit seinem ganzen musikalischen Herzen der Tonkunst zu geloben, sich wie ein Mönch dem Predigtamte hingab, und daß er sein Tongenie in eine Dorfkirche begraben ließ. Aber mein Vater wurde im Grunde weder sich noch der Ton-Muse untreu. Besuchte sie ihn denn nicht als alte Geliebte im Nonnengewande der heiligen Jungfrau und brachte ihm im einsamen tonlosen Pfarrdorfe Joditz jede Woche Kirchenmusiken mit? — Der Tonkunst war auch meine Seele überall aufgethan, und sie hatte für sie 100 Argusohren. Wenn der Schulmeister die Kirchengänger mit Finalcadenzen

heimorgelte, so lachte und hüpfte mein ganzes kleines gehobenes Wesen, wie in einen Frühling hinein; oder wenn gar am Morgen nach den Nachttänzen der Kirchweihe die fremden Musikanten vor der Mauer unsers Pfarrhofs mit Schallmeyen und Geigen vorüberzogen, so durchklang eine helle Jubelwelt meine noch enge Brust und Frühlinge der Lust spielten darin mit Frühlingen. Ganze Stunden widmete ich auf einem alten verstimmten Claviere, dessen Stimmhammer und Stimmmeister nur das Wetter war, dem Abtrommeln meiner Fantasien, welche gewiß freier waren als irgend eine kühne in Europa, schon darum, weil ich keine Note und nicht einmal eine Taste ordentlich kannte, denn mein so clavierfertiger Vater wies mir Nichts der Art. Aber wenn ich doch zuweilen eine kurze Melodie und Harmonie aufgriff, so war ich ein seeliger Mensch und wiederholte den guten Fingerfund unaufhörlich. An Winterabenden hatte mein Vater gewöhnlich ein rastrirtes Folioschreibebuch vor sich, worauf er eine vollständige Kirchenmusik mit der ganzen Partitur mitten unter dem Kinderlärmen setzte. Ich sah dem Schreiber aufmerksam zu und freute mich, wenn durch Pausen mancher Instrumente schnell ganze Viertelseiten sich füllten. Er dichtete seine innere Musik ganz ohne alle äußeren Hülfstöne und unverstimmt vom Kinderlärm. Während der Truppendurchmärsche und Einquartirungen zog, besonders an Markttagen, die Janitscharenmusik durch die Hauptstraßen, und der Dorfsohn hörte zum erstenmal Trommeln, Queerpfeifen und Becken. Da ich unaufhörlich nach Tönen lechzte, entstand in mir ein ordentlicher Tonrausch, und ich hörte, wie der Betrunkene sieht, die Welt doppelt und im Fliegen. Am meisten griffen in mich die Queerpfeifen ein durch melodischen Gang in der Höhe. Wie oft suchte ich nicht diesen Gang vor dem Einschlafen, wo die Fantasie das Griffbrett oder die Tastatur verklungener Töne am leichtesten in die Hand bekommt, wieder zu hören, und wie bin ich dann so seelig, wenn ich ihn wieder höre, so innig seelig, als ob die alte Kindheit wie ein Tithan unsterblich geworden, blos mit dem Tone, und damit spräche zu mir! Ach leichte, dünne, unsichtbare Klänge tragen und beherbergen ganze Welten für das Herz, und sie sind ja Seelen für die Seele. Vielleicht schnitten Töne der höheren Octave am tiefsten ein. Engel behauptet zwar, daß die eigentlichen Wohllaute sich zwischen den tiefen und hohen Tönen aufhalten, aber man könnte sagen, über beide hinaus liegt eben die poetische Musik. In der dunkeln Baßtiefe der niedrigsten Baßklänge woget langsam unten vergangene, abgelaufene Zeit; hingegen die scharfe Höhe der äußersten Discanttöne schreiet und schneidet in die Zukunft hinein oder rufet sie heran, indem diese Töne nur das Scharfe und Enge aussprechen. So klang mir bei der russischen Feldmusik das hohe scharfe Dareinpfeifen der kleinen Pfeifen fast fürchterlich, als eine zum Schlachten rufende Bothmäus-Pfeife, ja als ein grausames Früh-Tedeum für künftiges Blutlassen. Als der Vater nach Schwarzenbach versetzt worden war, erhielt ich gleich nach der Ankunft dort von dem Cantor Gressel den ersten ordentlichen Unterricht auf dem Claviere; aber auch hier gerieth ich, nachdem ich nur einige Tanzstücke und später die gewöhnlichsten Choralgriffe und Generalbaßziffern nach Regeln erlernt hatte, bald wieder in eine Selbstfreilassung vom Unterrichte, nämlich im Fantasiren auf dem Claviere und im Aufsammeln und Abspielen aller Clavierstücke, die nur im Orte aufzutreiben waren. Die musikalische Grammatik, den Generalbaß, erlernte ich durch viel Fantasiren u. Notenspielen etwa so, wie wir die deutsche Sprache durch Sprechen". So weit dieser große Mann über seine erste musikalische Bildung, in deren Gang sich schon die ganze Tiefe und Macht seines künstlerischen Geistes kund giebt. Berichten wir vor Weiterem jedoch

erst das Nöthige aus seiner äußern Lebensgeschichte. 1779 mußte er das elterliche Haus, wo er bisher allen vorbildenden Unterricht in Sprachen ꝛc. empfangen hatte, verlassen, um noch 1 Jahr das Gymnasium zu Hof zu frequentiren. Aber dem Studium der Theologie, dem er sich seit 1780 zu Leipzig widmete, fühlte sich sein süßschwärmender Geist bald entfremdet. Nach Beendigung seiner academischen Laufbahn nahm er eine Hauslehrerstelle zu Töpen bei Hof an, die er aber bald niederlegte und sich zu seiner Mutter nach Hof begab, mit dem festen Entschlusse, sich der schriftstellerischen Laufbahn jetzt ausschließlich zu widmen, ungeachtet seine ersten literarischen Versuche, bereits in Leipzig geschrieben, im Allgemeinen eine kalte Aufnahme gefunden hatten. Einen Namen in der schriftstellerischen Welt erhielt er jedoch schon durch seine „unsichtbare Lage". Gleim, Herder, Jacobi u. A., mit denen er nun bald bekannt wurde, würdigten ihn einer innigen Freundschaft. Das schönste Verhältniß knüpfte sich zwischen ihn und Georg Christian Otto. Diesen Freund, den er gewöhnlich nur seinen Christian zu nennen pflegte, hatte R. zum Vertrauten seines Herzens wie seiner literarischen Angelegenheiten gewählt. Auch für sein häusliches Glück öffneten sich erfreuliche Aussichten, als er während eines langen Aufenthalts zu Berlin in den J. 1800 u. 1801 in Caroline Meyer, der Tochter des Königl. preuß. Geh. Raths und Professors der Medicin J. A. Meyer, einer in jedem Betracht seiner würdige Gattin gefunden hatte. Er lebte seitdem abwechselnd zu Meiningen, Weimar, Coburg u. a. O., bis er Baireuth zu seinem bleibenden Wohnsitz wählte. Der Herzog von Hildburghausen verlieh ihm aus eigenem Antriebe den Titel eines Legationsraths und der damalige Fürst Primas, Freiherr von Dalberg, gab ihm eine ansehnliche Pension, die in der Folge der König von Baiern zu bezahlen übernahm. In den letzten Jahren seines Lebens ward seine unausgesetzte literarische Thätigkeit durch eine Augenschwäche gehemmt, die zu Anfang des Jahrs 1824 bedeutend zunahm, so daß er sich beim Schreiben nur des grünen Papiers bedienen durfte. Wir haben selbst einen solchen Brief von ihm vom 11ten Oktober 1824 vor uns, worin er sich sehr über sein Augenleiden beklagt, das endlich, vielleicht durch zu weites Hinausschieben ärztlicher Hülfe, fast in eine gänzliche Erblindung übergieng. Dazu trat eine merkliche Abnahme der physischen Kräfte, und er starb am 14ten November 1825. Das die äußere Geschichte dieses großen Dichters der Erde, wenn er auch in seinem ganzen Leben vielleicht nicht einen einzigen Vers gemacht hat. So wie sie daliegt, scheint sie für den Musiker kein Interesse zu haben; aber erfahren wir, wie seine ganze Geistigkeit, sein ganzes Leben eigentlich in der Welt, von dem Zauber der Tonkunst wie mit einem unverwelklichen Blüthenkranze durchflochten war, so wird er auch uns eine der liebsten Erscheinungen, zu welcher wir uns wie zu einem überirdischen Wesen unwiderstehlich hingezogen fühlen. Er hat kein Buch geschrieben, das die Musik ausschließlich angeht. Seine „Vorschule der Aesthetik", welche 1804 zu Hamburg und 1813 zu Tübingen erschien, ist das einzige wissenschaftliche Werk, das wir in solcher höheren Beziehung hier anführen können; und dennoch — war er ganz Musik; kaum daß einem Mozart, Beethoven, Haydn, Händel und wie die Heroen alle heißen, so innig und herzlich ihre Kunst zugethan, so sehr und alldurchströmend sie das belebende Element ihres ganzen Seyns werden konnte, als ihm. Wir rechnen hieher noch nicht, daß er seine musikalischen Studien immerwährend und mit Fleiß fortsetzte, ein fertiger und geschmackvoller Clavierspieler, gründlicher Kenner der musikalischen Kunst in allen ihren Theilen war, und stundenlang sich am Claviere mit den Meisterwerken, von einem Palestrina an, täglich beschäftigen

konnte: nein — kühn genug sind wir, darüber hinaus noch zu behaupten, daß seine ganze unermeßliche dichterische Größe nur allein getragen ward auf der bis zum Aether hinaufschwingenden Tonwelle jener einzig wahren Sprache des Herzens und der Fantasie. In seinen Werken hat er es bewiesen, daß, was er war als Dichter, so riesengroß, er nur allein ward durch Musik. Es wäre zu weitläuftig, alle die Stellen aus seinen Schriften oder diese selbst hier anzuführen, auf welche sich diese unsere Behauptung stützet; aber nur das lese und begreife man, was er selbst in dieser Hinsicht von sich in der bereits angeführten Autobiographie berichtet, und unwiderstehlich drängt sich die Ueberzeugung auf: Jean Paul war ein Musiker, ein Tonkünstler, wie keiner jetzt vielleicht auf Erden! Diese Stellen mögen denn auch auszugsweise hier noch einen Platz finden. Einmal sagt R. dort: „Wenn mich eine Empfindung ergreift, daß ich sie darstellen will, so drängt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen und ich will auf dem Clavier sie aussprechen". Ein anderes Mal: „Alles ist bei mir Tönen, nicht Schauen, wenn ich stark getrunken; ich höre mich oder das Innere ewig, und denke klar darüber". Aus dem Jahr 1807 schreibt er: „die Töne, die mir in und vor dem Schlaf kommen, oder sonst in der Poesie, sind keine von irgend einem Instrument — höchstens Gesang — aber desto ergreifender, wie ein Extract aus allen Tönen und Instrumenten. Indeß sind es jene, die plötzlich auf Instrumenten oder Kehlen höher hinaufgingen und die Seele und das Leben erregten, aber ich könnte nicht sagen, ob sie gesungen oder gespielt würden; nur mein altes Inneres hebt sich empor, das alte Land der Vergangenheit und Zukunft ist fast da und ich sehne mich wieder". „Einen ganzen Tag könnt' ich fort fantasiren, sowohl poetisch als musikalisch (auf dem Claviere), und gerade in diesem langen Fantasiren hör' ich erst jeden Ton recht rein". „Sobald ich bei dem Erfinden am Clavier ins Weinen komme, ist es mit dem Erfinden vorbei und nur das Empfinden befiehlt". „Nichts erschöpft und rührt mich mehr als das Fantasiren am Clavier. Ich könnte mich todt fantasiren. Alle untergesunkenen Gefühle und Geister steigen herauf, meine Hand und mein Auge und Herz wissen keine Gränze. Endlich schließe ich mit einigen ewig wiederkehrenden aber zu allmächtigen Tönen. Man kann wohl satt werden, Musik zu hören, aber nicht zu machen, und jeder Musiker könnte sich wie eine Nachtigall todt schmettern". „Ich singe Töne ohne Sinn und doch weine ich dabei und lege ihnen keine Empfindung unter. So wirkt also die Musik durch das Allgemeinste. Je längeres Spielen, desto tiefer hör' ich die Töne in mich hinein. Und die auflösende Zerstörung ist dieselbe. Sogar das Singen macht wenig". „Wenn ich lange musikalisch fantasire, so zersetz ich mich zu den heftigsten Thränen, ohne an etwas Bestimmtes oder gar Trübes zu denken. Das Tönen schneidet immer heller und tiefer ins Ohr und Herz ein". „Die Gewalt der Blasetöne, z. B. heute den 19ten Oktober 1815 bei der russischen Abendmusik vor des Generals Hause, nimmt jährlich bei mir zu, indeß ich ihnen doch keinen Stoff wie sonst unterlege. Ich weine, schluchze, kann kaum Athem holen, u. denke schlechterdings an keinen Gegenstand, wenigstens nicht an mich, an Vergangenheit oder Zukunft. Stärker wird alles durch eine allgemeine Idee freilich, z. B. Anschauen des Himmels — die Erbärmlichkeit des Anschauens eigener Zustände kommt mir nicht". „Immer mehr bild' ich in mir die Musik hinauf, indeß ich um mich her keine gute höre, aber eine bessere fordere. In mir nimmt jährlich das Zerfließen zu bei Musik und Dichtkunst und Liebe", u. s. w. Man könnte diese Darlegungen seines Innern, wie wir unzählige dergleichen und immer kräftigere in seinen Werken finden, Auswüchse einer zu üppigen

Einbildungskraft nennen; allein es verläugnet sich doch dabei auch nicht das tiefe, nach einer höheren künstlerischen Welt gerichtete Gemüth, der starke, die großen Accorde des Universums der Kunst umfassende Geist. In den lezten Jahren seines Lebens ging er ernstlich mit dem Gedanken um, ein rein musikalisches Werk, vielleicht eine Aesthetik der Tonkunst zu schreiben; ja selbst an musikalischen Zeitschriften wollte er, wie wir genau wissen, in rein musikalischer Beziehung Theil nehmen; allein die zunehmende Kränklichkeit hinderte ihn daran, besonders das Verschwinden seines Augenlichts, das ihm das Schreiben so sehr erschwerte, u. dictiren konnte er nie in seinem Leben. Endlich starb er ganz darüber hin. Wir scheiden damit von seinem Andenken, nicht ohne eine besondere Rührung. Dr. Sch.

Ricieri oder Riccieri, Giovanni Antonio, geboren zu Vicenza, lernte daselbst die Anfangsgründe der Musik bei Freschi. Nachgehends kam er nach Ferrara und ward im Gesange ein Schüler von Giov. Batt. Bassani. Doch machte er, ungeachtet seines großen Fleißes und seiner vortrefflichen musikalischen Anlagen, als Sänger im Ganzen sehr wenig Glück, und er beschloß daher, sich der Composition zu widmen, und auf diesem Gebiete erreichte er dann auch sein Ziel. Er war einer der tüchtigsten Contrapunktisten des vorigen Jahrhunderts, aus dessen Schule später selbst ein Pater Martini hervorging. Auch seine Melodien und die Art, wie er die verschiedenen Stimmen behandelte, erhielten allgemeinen Beifall. Sein Ruf drang weit über die Gränzen seines Vaterlandes hinaus. Von dem Fürsten Stanislaus Rzewski erhielt er eine Einladung, mit dem Titel eines Capellmeisters nach Polen zu kommen. 6 Jahre blieb er ununterbrochen dort, und componirte in der Zeit Viel für die Kirche, das Theater und das Concert, wovon jetzt aber kaum noch eine Spur vorhanden ist. Nach seiner Zurückkunft in sein Vaterland, legte er zu Bologna eine Musikschule an, in welcher die trefflichsten Meister gebildet wurden, wie denn unter anderen auch der schon erwähnte Martini, dessen alleiniges Wirken schon R's Andenken für alle Zeiten bewahrt hat. Die Academie zu Bologna ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Als Componist muß er jetzt nicht mehr sehr thätig gewesen seyn; doch hatte sein Ansehen sich auch in dieser Hinsicht nicht gemindert. So mußte er für die Capelle der St. Petrikirche zu Rom im besondern Auftrage mehrere Psalmen in Musik setzen. Er starb zu Bologna 1746, im dankbaren Andenken einer langen Reihe von ausgezeichneten Schülern. — g.

Ried, Dorothea von, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts blühende und sehr berühmte Virtuosin auf der Viola da Gamba, war eine der 4 Töchter des Oesterreichischen Musikus Fortunatus Ried. Johann Frauenlob meldet von denselben, daß obgleich 2 davon noch sehr jung und die eine kaum 8 Jahre alt gewesen sey, so habe sie ihr Vater doch in der Musik so weit gebracht, daß sie nebst ihren 2 Brüdern in Wien, Prag, Leipzig, Wittenberg und andern Orten solche Proben abgelegt hätten, welche Jedermann in Verwunderung und Erstaunen gesetzt, indem man eher eine himmlische als menschliche Musik zu hören geglaubt habe. Dies mag wohl etwas zu viel von dem Spiel solch junger Kinder lauten, obschon die Ansprüche vor 100 Jahren an einen Virtuosen nicht sehr groß waren. Am meisten zeichnete sich dann später unter der ganzen Familie unsere Dorothea aus. Sie ward an mehrere Höfe verschrieben, um sie zu hören. Zu ihrem dauernden Wohnsitze wählte sie, nach vielen, langen und großen Reisen, endlich Wien, und hier scheint sie auch gestorben zu seyn; aber wann? läßt sich nicht mehr genau bestimmen.

Rieder, Ambros, geboren am 10ten October 1771 zu Döbling, einem reizenden, gleich außer Wiens Linien gelegenen Dörfchen, wo sein Vater Schullehrer, und auch des ältesten Sohnes, sowie der übrigen Kinder erster Musik-Meister war. Mit gründlichen Vorkenntnissen im Gesang, im Violin-, Clavier- und Orgel-Spiel kam der 13jährige Knabe zu dem Chordirektor Martinides, in der Vorstadt Lichtenthal, welcher ihn in die Setzkunst einweihte, mit also glücklichem Erfolge, daß mehrere kleine Kirchenstücke als Erstlingsversuche eine ermunternde beifällige Aufnahme fanden. Für die fernere Bildungsperiode hatten die Bekanntschaft des Dom-Capellmeisters Leopold Hoffmann, der Fixstern W. A. Mozart, und das eifrige Studium der Schriften Türks, Marpurgs, Kirnbergers u. a. den entscheidendsten Einfluß, und was allenfalls noch fehlte, ergänzte später Albrechtsberger, der große Contrapunktist und Mentor der berühmtesten Dignitäten der Wiener-Schule. 1802 wurde R. das Chorregenten-Amt in dem eine Stunde von der Residenz entlegenen Markte Petersdorf (Berchtholdsdorf) anvertraut, welche Stelle er noch bis zur Stunde ehrenvoll bekleidet, und fortwährend erneuerte Verdienste sich sammelnd. Seine rastlose Thätigkeit erstreckt sich unbeschränkt auf alle Zweige, eben sowohl nach Möglichkeit besorgt für gelungene Kirchenproduktionen, weiht er auch die regste Sorgfalt dem Grammatikal-Schulunterrichte, und über 120 theils theoretische, theils praktische Werke bezeugen sein unermüdliches Erschaffungsvermögen; die Mehrzahl derselben, Sachen aller Art für Clavier ꝛc., ist durch den Druck verbreitet, und bezüglich einer populären Gemeinnützigkeit allgemein geschätzt. 18.

Riedt, Friedrich Wilhelm, bekannt als Schriftsteller und Componist, ward geboren zu Berlin 1710, und folgte Anfangs seinem Vater in der Stelle eines Königl. Silberdieners. Er hatte früher aber schon gute musikalische Anlagen an den Tag gelegt, und sich eine achtungswerthe Fertigkeit auf der Flöte erworben; dabei viel gelesen über Musik, vortreffliche Schulkenntnisse, und so nahm er nun auch noch Unterricht in der Composition bei Graun und Schaffrath. Die Fortschritte, die er machte, waren so gut, u. seine ersten Compositionsversuche fielen so glücklich aus, daß er endlich beschloß, sich ganz der Musik zu widmen. Am 2ten Februar 1741 entließ ihn der König seines bisherigen Amtes und nahm ihn als Cammermusikus u. Flötist in die Hofcapelle auf. Seine Studien setzte er unermüdet fort, u. damit stieg auch sein Ansehen. 1750 ward er einstimmig zum Director der Musikübenden Gesellschaft in Berlin erwählt, welchem Amte er mehrere Jahre rühmlichst vorstand. 1753 trat er zuerst als musikal. Schriftsteller auf, mit einem „Versuche über die musikalischen Intervalle, in Ansehung ihrer Zahl, ihres Sitzes ꝛc.“. Die Schrift verwickelte ihn in einen Streit, den er in Marpurgs „Beiträgen“ ausfocht. Dadurch ward er mit diesem Meister bekannt, für dessen „Beiträge“ er alsbald mehrere andere Aufsätze lieferte, z. B. „Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie“, „über Tonleiter, ihre Begleitung“ u. dgl. m., über den Unisonus oder Einklang als Intervall ꝛc. Als Componist lieferte er viele Solo's, Duette, Trio's und Concerte für die Flöte, auch Sinfonien und Quartette. Einiges davon ist zu Paris gedruckt worden. Hinsichtlich seiner Virtuosität auf der Flöte scheint er niemals wahrhaft große Bedeutung gehabt zu haben. Er starb am 5ten Januar 1783 zu Berlin, das er nur sehr wenig in seinem Leben verlassen hatte.

Rieff, Georg Joseph von, ein geschickter Musikliebhaber und Componist der neuesten Zeit in Mainz. Um's Jahr 1795 war er Sekretär daselbst und wurde um 1821 in den Adelstand erhoben. Nähere Lebens-

umstände sind bis jetzt nicht von ihm bekannt geworden; seine bedeutendsten Werke aber bestehen in folgenden: 7 Sammlungen Gesänge, Volkslieder und Liebeslieder mit Begleitung des Pianoforte, von denen die erste 1796 u. die letzte 1825 erschien; eine Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncell; 3 Sonaten für das Pianoforte mit obligater Violine; 1 Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen; 4 Parthien Variationen und variirte Arien für das Clavier oder Pianoforte; 4 Hefte französischer Romanzen mit Begleitung des Pianoforte. Seine sämmtlichen Compositionen sind in einem angenehmen, leichtfließenden Style geschrieben, und die für den Gesang, besonders die Romanzen, werden viele Liebhaber gefunden haben. v. Wzrd.

Rieffelsen, Peter, Erfinder des Melodicons, Lehrer der Mechanik an einem Erziehungsinstitute zu Copenhagen, aus Holstein gebürtig, ist nach seiner eigenen Erklärung auf folgende Weise zu der Idee eines solchen Instruments gekommen. Ums Jahr 1782 stand er als Lehrling in einer Schmiede bei Schleswig. Mit viel Talent zu mechanischen Arbeiten und einem guten musikalischen Gehör ausgestattet, verfertigte er sich als solcher ein Positiv von 5 Stimmen. Bei der Gelegenheit lernte er durch den Instrumentenmacher Lange in Schleswig eine Stimmgabel kennen. Sogleich entstand bei ihm die Idee, daß man von solchen Stimmgabeln ein ganzes Instrument müsse zusammensetzen können, und das auch zu vollbringen ward sein fester Vorsatz. Viele Versuche stellte er deswegen an. In allen mechanischen Werkstätten, in welchen er nach der Zeit arbeitete, verwendet er fast jede müßige Minute darauf. Endlich 1800, als er in Copenhagen arbeitete, gelang es ihm; doch war das erste Exemplar des Instruments, das wir unter seinem eigenen Artikel beschrieben haben, noch sehr unvollkommen; das zweite, das er 1803 fertig brachte, erklärte er selbst für vollendet, und das Instrument, von welchem er mehrere Exemplare sehr theuer verkaufte, hat auch seinen Namen berühmt durch die halbe Welt gemacht. Rieffelsen lebte noch 1824 zu Copenhagen; ob auch in diesem Augenblicke (1837) noch, können wir nicht mit Gewißheit sagen. k.

Riegel, Henri Joseph, mit dem Zusatze le père, geboren zu Wertheim in Franken, den 9ten Februar 1741; studirte unter Jomelli die Setzkunst; ging mit Empfehlungen nach Paris, wo er binnen Kurzem so beliebt wurde, daß er bis zu seinem muthmaßlichen, jedoch unbekannten Todesjahr als Musikmeister bei der königlichen Singschule und am Concert spirituel angestellt blieb. Seine allgemein gerühmten Compositionen bestehen in 2 Oratorien: „la sorte d'Egypte", und „la prise de Jericho"; ferner in vielen Sonaten, Trio's, Concerten für Clavier, Sinfonien u. s. w., ein großes Regina coeli, mit Chören; für die Bühne die Opern: „Blanche et Vermeille", „le Savetier, et le Financier", „l'Automate", „Rosanie", „Pauline et Henri", „les Amours du Cros-Caillou", „Aline et Zamorin", „l'Entrée du Seigneur", „Lucas et Babette", „Alix de Beaucaire" und „Azelie", sämmtlich in Partitur gestochen, gleich den meisten Clavierwerken. 18.

Man findet diesen Riegel auch Rigel geschrieben. Seine Werke sind rein im Satze, was bei den Franzosen des vorigen Jahrhunderts übrigens nicht so auffällt, als es bei den jetzigen vielleicht der Fall seyn dürfte. Dabei zeichnen sie sich auch durch schöne Melodien und einen wahrhaft harmonischen Fluß aus. Es ist Schade, daß dieses R's Werke jetzt schon so ganz vergessen daliegen, und nur hie und da noch einzeln dem Einzelnen ins Gedächtniß zurückkommen. Sein Todesjahr muß in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fallen. Uebrigens lebten in Paris zu Ende des vorigen Jahrhun-

derts mehrere Künstler, Namens Riegel oder Rigel, und es scheint fast eine ganze große Familie gewesen zu seyn, da Einige sich mit dem Zusatze le fils und le jéune ꝛc. nennen. Bekannter geworden ist indessen nur der folgende hier besonders aufgeführte. Von den übrigen wollen wir Einige noch dem Namen nach anführen: Anton Riegel, der aber um 1807 wieder in Deutschland und zwar zu Mannheim lebte; Henry R. (fils), und noch ein dritter, auch mit dem Zusatze fils. Die Compositionen, welche von ihnen vorhanden sind, haben wenig Bedeutung u. sind ausschließlich für Clavier, theils mit theils ohne Begleitung. Von einem Riegel père, Riegel frères, und einem Riegel oncle weiß man gar weiter Nichts mehr, als daß sie einmal als Clavierspieler zu Paris existirten, jedoch Deutsche von Geburt waren. d. Red.

Riegel oder Rigel, mit dem doppelten Zusatze fils je jeune, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Claviervirtuos, Lehrer und Componist zu Paris. In Deutschland ward er zuerst 1797 durch einige gelungene Clavierſonaten mit Violinbegleitung bekannt. 1798 ging er in Bonaparte's Gefolge mit nach Aegypten, wurde Mitglied des daselbst errichteten National-Instituts, und Musikdirector zu Kairo, wo er am 1ten December 1799 das erste öffentliche Concert veranstaltete, das nachgehends an allen Dekaden wiederholt wurde. Auch componirte er 1800 die Operette: „Les deux Meunieurs", und führte sie im Januar desselben Jahrs noch auf dem zu Kairo neu erbauten Theater auf. Nun schweigen die Nachrichten über ihn, und in Müllers und anderen biographischen Büchern kann man als baare Wahrheit lesen, daß R. im Jahre 1800, bei der bekannten Einnahme von Kairo durch die Türken, mit mehreren anderen Gelehrten und Künstlern unter den Streichen des Türkensäbels umgekommen sey; allein 1830 druckten Breitkopf und Härtel in Leipzig ein Rondeau brillant pour le Pianoforte seul ou avec accompagnement de Flute, 2 Violons, Viola, Basse et Contre-Basse als das 45ste Werk eines Rigel, der sich auf dem Titel zugleich membre de l'institut d'Egypte et de la Société academique des enfants d'Apollon nennt, und es bleibt kaum noch ein Zweifel übrig, daß derselbe kein anderer ist, als unser Riegel fils le jeune, dessen nachgelassene Werke nun aber schwerlich nach Europa über und zum Druck gekommen seyn würden. Daß dieses Rondo wenigstens nicht dazu gehört, beweist sein innerer Gehalt, der so sehr dem neueren Geschmacke angemessen ist, daß man ihn fast noch mehr als gewöhnlich zu nennen versucht wird. So lebt denn R. wahrscheinlich noch jetzt zu Paris, und wir müssen nur bedauern, seine übrigen Werke, welche diesem op. 45 vorausgegangen sind, nicht zu kennen.

Rieger, Gottfried, Capelldirector und Harmonielehrer in Brünn, geboren 1764 zu Troplowitz, einem Dorfe des kaiserl. öster. Schlesiens. Sein Vater, ein sogenannter Kleinhäusler, ernährte sich von Tanzmusik und erzog den Sohn gleichfalls zu diesem Erwerbzweig, indem er ihn schon frühzeitig als Cymbalisten bei den Kunstprodukten in Schenken und auf Kirchweihfesten verwendete. Der alte Orts-Schulmeister entdeckte jedoch in dem Knaben ein Talent zum Bessern, lehrte ihn Singen und Violinspielen und empfahl ihn dem Gutsherrn, Grafen Sedlinsky, welcher ihn auch als Page und in seine Hauscapelle aufnahm, woselbst er nebst der Orgel zugleich auf allen Saiten- und Blas-Instrumenten mit gutem Fortgang unterrichtet wurde. Diese zehen Jahre über versuchte sich der heranwachsende Jüngling auch in verschiedenen Compositionen, namentlich: 6stimmigen Harmonieparthien, Concerten für das Clavier, für die Violine, Viola, Violoncell, Oboe,

und Clarinette; wohl fühlend aber, wie ihm das gründliche Fundament der Theorie ermangle, wußte er von seinem Herrn die Erlaubniß zu gewinnen, im Piaristen-Collegium zu Weißwasser, bei dem gelehrten Pater Damasus, den Contrapunkt studiren zu dürfen. Nach zwei Jahren von dem würdigen Meister mit dem belohnenden Zeugnisse vollkommener Zufriedenheit entlassen, erhielt er bei seiner Rückkunft den Organistendienst in der Schloßkirche, spielte die erste Clarinette, und vervollkommte sich auf dem Contrabaß, der immerdar zu seinen Lieblings-Instrumenten gehörte. Um sich indessen was Weniges in der Welt umzusehen, suchte er einen 3jährigen Reise-Urlaub an. Wohl manche Orte und Städte gefielen ihm, allein Mährens Hauptstadt, Brünn, am besten; dort fand er Gönner und Freunde, und nahm, nach erhaltener Entlassung, das Capellmeisteramt am ständischen Theater an. Dreizehen Jahre später berief ihn — mit der Aussicht auf lebenslängliche Versorgung der große Kenner u. Beschützer der Tonkunst, Graf Heinr. v. Haugwitz zu sich auf seinen Musensitz Namiest. Da jedoch der Aufenthalt in jenen gebirgigen Forsten nachtheilig auf R's Gesundheit einwirkte, ging er wieder zurück nach Brünn, bezog ein eigen erkauftes Haus, gab Unterricht, componirte fleißig, und ließ sich noch einmal bereden, den Theatercapellmeisterdienst zu übernehmen. Bei zunehmendem Alter entsagte er aber auch diesem, und behielt nur noch die Kirchen- und Concert-Direction. Von seinen Arbeiten sind viele Sonaten, Variationen, Trio's, Quartette, Clavierconcerte u. dergl. gedruckt. Für die Bühne setzte er: „das wüthende Heer"; „die Todtenglocke"; „Schuster Flink"; „die 4 Savoyarden"; für die Kirche: 3 große Messen, 13 kleine Messen für einen Männerchor mit Orgelbegleitung; mehrere Hymnen, Offertorien, Motetten, Pange lingua ꝛc., außerordentliche Gelegenheits-Cantaten, Chöre, Lieder, Gesänge; ein Oratorium „Thirza" u. v. a.; und zu den letzteren Werken des rührigen Siebenzigers gehört vermuthlich die Abschieds-Cantate, als Kaiser Franz im Jahre 1834 das Lustlager bei Turas nächst Brünn besuchte. — Ein J. N. Rieger soll im letzten Decennium des verflossenen Jahrhunderts zu Paris gelebt und fleißig für das Pianoforte componirt haben. Erschienen ist zu jener Zeit zu Paris auch von ihm: „Passeges les plus difficiles des Oeuvres de Dussek, très utiles pour l'etude" (Rec. 1. 2. 3.); aber weiter ist von ihm auch Nichts bekannt. —d.

Riel, Johann Friedrich Heinrich, geboren zu Potsdam 1774, studirte die Composition bei Fasch in Berlin, dessen Singacademie er zugleich frequentirte, u. bildete sich nebenbei zu einem tüchtigen Claviervirtuosen. Durch Fasch's Empfehlung ward er bei Hofe bekannt, und König Friedrich Wilhelm II. ernannte ihn zu seinem Clavieraccompagnisten. Riel hegte eine unbeschreibliche Ehrfurcht vor seinem Monarchen. Als dieser starb (1798), mochte er kaum noch einen Tag zu Potsdam oder Berlin verweilen: so bald als möglich wanderte er daher nach Königsberg, um seinen Unterhalt als Lehrer und Virtuos zu erwerben, und durch seinen rastlosen Eifer u. seine unermüdete Thätigkeit, wodurch er zugleich einen wesentlichen Einfluß auf die Musikcultur der Stadt übte, glückte es ihm auch in reichlichem Maaße. Zuerst errichtete er eine öffentliche Singschule, bei deren Einrichtung ihm die von Fasch in Berlin zum Muster diente. Die Schule kam rasch in Flor. 1803 ward sie ziemlich von den meisten Musik liebenden Herren und Damen der Stadt frequentirt. Dann stiftete er, mit Hülfe seiner Schüler, ein eigenes Liebhaberconcert, das nicht minder erwünschten Fortgang hatte. 1804 ward er zum Königl. Hofcantor ernannt, 1805 erhielt er den Titel eines Königl.

Musikdirectors, als welcher er denn unsers Wissens auch noch in Königsberg lebt, auch als Componist nicht ohne Ruf, und als Lehrer fortwährend mit vielem Segen thätig. Was er für Clavier setzte, bezeugt die gründliche Schule, die er bei Fasch machte. Es ist rein im Satze, dem Instrumente angemessen, etwas vorgerückteren Spielern zugänglich, und stets gleich weit von einer schwerfälligen Pedanterie wie von den Verirrungen des Modegeschmacks entfernt gehalten, daher besonders auch beim Unterrichte zu empfehlen.

Riem, Wilhelm Friedrich, Organist an der Domkirche zu Bremen und Director der dasigen Singacademie, ward geboren zu Cölleda in Thüringen am 17ten December 1779. Da er seine Eltern früh verlor, so nahm ihn sein Großvater in Schloß-Beichlingen zu sich und ließ ihn nicht nur die Schule daselbst besuchen, sondern ihm von dem Schulmeister Rothe auch, und zwar vom 7ten Jahre an, Unterricht auf dem Claviere ertheilen. Die Versetzung des Großvaters nach Zwägen bei Jena u. der Mangel eines Lehrers daselbst unterbrach denselben aber um ein ganzes Jahr, bis er in seinem 9ten Jahre Gelegenheit fand, den Organisten Domaratius zu Jena zu hören, und dadurch die ihm angeborne Liebe zur Musik aufs Neue u. zwar sehr mächtig angeregt ward. Alle elementarischen Mittel, welche er sich in Beichlingen erworben hatte, nahm er jetzt zusammen und übte mit einem unbegränzten Fleiße theils die alten theils die neuen Stücke, welcher er nur irgend habhaft werden konnte. Zu bewundern waren die Fortschritte, die der Knabe so ohne alle sichere Leitung auf dem Claviere machte. Kaum 10 Jahre alt ließ er sich mit einem Sterkel'schen Clavierconcerte in Jena öffentlich hören, und der Beifall, welchen er erhielt, spornte ihn nur zu noch größerem Eifer. Indeß mußte er bis in sein 15tes Jahr, wo er auf die Thomasschule zu Leipzig geschickt und nun Hiller sein Lehrer wurde, seine Uebungen ohne Lehrer oder eine andere Hülfe fortsetzen. Hiller entdeckte bald den entschiedenen Beruf zum Künstler in ihm, und suchte ihn auch auf alle mögliche Weise dafür zu gewinnen; doch mußte er nach der Bestimmung seines Großvaters die Rechte studiren. Drei Jahre lang lebte er denselben auf der Universität zu Leipzig, immer aber blieb sein Hang zur Musik vorherrschend, u. kaum hatte er seinen academischen Curs vollendet und eine gewisse Selbstständigkeit gewonnen, so widmete er sich ihr auch ausschließlich. Versuche in der Composition hatte er bereits als 9jähriger Knabe gemacht, und auf der Thomasschule, obschon er keinen eigentlichen Unterricht darin empfing, sie eifrig fortgesetzt; als Student suchte er sich die dazu nöthigen Kenntnisse durch Lecture theoretischer Werke und ein emsiges Forschen in guten praktischen Tonstücken zu erwerben, und 1804 trat er mit 7 Clavierſolo's zum ersten Male öffentlich hervor. Die Sätze erhielten schon um ihrer Originalität willen allgemeinen Beifall, u. es folgten ihnen bald 2 Sammlungen von Liedern, 1 Streichquintett, Sonatinen, Rondo's für Clavier, und mit jedem neuen Tonsatze legte er Beweise von seinen Fortschritten sowohl in der Geschmacksbildung als der Bereicherung von Kenntnissen in der Tonwissenschaft ab. Als er 1807 zum Organisten an der reformirten Kirche zu Leipzig erwählt wurde, hatte er bereits den Ruf eines beliebten Componisten im kleineren Style, und war als Lehrer gesucht. 1814 führte ihn ein Ruf von Leipzig weg nach Bremen an obige Stelle. Auffallend war die lange Ruhe, die jetzt auf einmal in seine Thätigkeit als Componist trat. Vielleicht fand er in Bremen einen Haufen von Arbeit, dessen erste Ueberwindung ihm keine Zeit zu Anderem übrig ließ. Von 1822 an ohngefähr hat er sich aber auch in dieser Beziehung beim größeren Publikum wieder mehr im Andenken erhalten. Gegen 50 Werke mögen bis jetzt von ihm öffentlich erschienen seyn. Sie sind der

Mehrzahl nach Clavierſachen aller Art, Lieder, und ein Paar Quartette und Quintette. Hervorzuheben unter jenen dürfte beſonders die 4händige Sonate in Es und eine andere Sonate in F-Moll ſeyn. Als ſein vorzüglichſtes Werk gilt unſtreitig die Cantate auf das Augsburger Confeſſionsfeſt 1830, welche am 27ſten Juni des Jahrs im Dom zu Bremen aufgeführt ward. Im Allgemeinen gehört Riem nicht zu den Componiſten, welche ſich beim Schreiben blos ihrer momentanen Stimmung überlaſſen, ſondern zu den wirklich denkenden und prüfenden. Gleichwohl entwickelt er aber in ſeinem Clavier- und Orgelſpiele eine lebendige Fantaſie, und in der Extemporation eine ſeltene Gewandtheit und einen bewundernswerthen Reichthum an Erfindung. M.

Riemann, Auguſt, geboren am 12ten Auguſt 1772 in Blankenhain unweit Weimar, widmete ſich unter Anleitung ſeines Vaters, welcher daſelbſt Organiſt war, ſchon frühzeitig der Muſik. Um ſich in dieſer Kunſt zu vervollkommnen, ging er im Jahre 1788 nach Weimar, trat daſelbſt in den Chor des Stadtmuſikus ein und zeichnete ſich bald durch fertiges, ausdrucksvolles Spiel auf der Oboe, Flöte und vorzüglich auf der Violine ſo ſehr aus, daß er bereits im Jahre 1790 durch den Capellmeiſter Kranz als erſter Violiniſt in der Hofcapelle angeſtellt wurde. Seine Leiſtungen als Lehrer auf den oben bezeichneten Inſtrumenten, ſeine Compoſitionen für dieſelben und ſeine durch eifrig fortgeſetztes Studium erlangten gründlichen Kenntniſſe im Fache der theoretiſchen Muſik blieben höheren Orts nicht unbemerkt. Im Jahre 1806 wurde er zum Correpetitor der Oper und nach dem Tode des Capellmeiſters A. E. Müller 1818 zum Muſikdirector bei der Hofcapelle ernannt, welchem Amte er bis zu ſeinem Tode — im Auguſt 1826 — auch höchſt rühmlicher Weiſe vorſtand. Dem Muſik liebenden Publikum in Weimar wurde er vorzüglich durch den Eifer werth, mit welchem er jede Gelegenheit ergriff, um die großen Inſtrumentalwerke von Beethoven, Ries, Spohr, Feska ꝛc. zu Gehör zu bringen. Durch den feinen Geſchmack und die geiſtreiche Auffaſſungsweiſe, mit welcher er vorzüglich die Werke des erſtgenannten Tondichters aufführte, und über ſie in einer Zeit ſprach und urtheilte, in welcher ſie noch von vielen Seiten her verkannt und getadelt wurden, erwarb er ſich um die frühzeitige Geltendmachung derſelben in ſeinem Wirkungskreiſe große Verdienſte und in hohem Maaße die Achtung Aller, welche mit ihm, dem ganz in ſeiner Kunſt und für ſie lebenden Manne, in nähere Berührung kamen. K. Stein.

Riemſchneider, Johann Gottfried, zuletzt Cantor und Muſikdirector am Dome zu Hamburg, kam gegen 1720 als ein junger Sänger dahin, und wurde als Concertſänger angeſtellt, als welcher er vielen Beifall hatte. Um 1729 galt er für einen der beſten Baritoniſten Deutſchlands. In dieſem Jahre ging er nach London, und wirkte in der Händel'ſchen Oper mit. 1730 kehrte er nach Hamburg zurück, und 1739 erhielt er obige Stelle, in welcher er auch bis an ſeinen Tod blieb, deſſen Zeit man jedoch nirgends angegeben findet.

Riepel, Joſeph, bekannt als theoretiſcher Schriftſteller und Componiſt, ſtarb am 23ſten October 1782 als Muſikdirector des Fürſten von Thurn und Taxis zu Regensburg. Aus ſeiner Jugendgeſchichte läßt ſich Nichts weiter mehr mittheilen, als daß er ſich einmal 5 Jahre lang zu Dresden aufhielt, und während der Zeit ſich hier diejenigen Kenntniſſe in der Kunſt erwarb, die ihn nachmals zu einem der gediegenſten Theoreten erhoben. Eins ſeiner wichtigſten und verdienteſten Werke iſt ſeine „Lehre

vom Rhythmus" (in den unten folgenden Anfangsgründen ꝛc.), welche vor ihm noch in einem wahren Chaos von Verworrenheiten sich befand. Dann verdienen überhaupt besonders erwähnt zu werden seine „Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst" (erlebte in einem Jahre 2 Auflagen), „Grundregeln zur Tonordnung" (1755), „Gründliche Erklärung der Tonordnung ꝛc." (1757), „Erläuterungen der betrüglichen Tonordnung", „Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt ꝛc." (1768), „Harmonisches Sylbenmaaß ꝛc." (1776). Nach seinem Tode gab der Cantor Schubart zu Regensburg, sein Schüler, noch seine „Sieben Baßschlüssel" 1786 heraus. Auch besaß dieser noch einige zum Druck fertige Manuscripte, welche jedoch nicht erschienen. Hiller urtheilt in seinen Nachrichten Bd. 3 pag. 12 folgendermaßen über Riepel: „Man findet an ihm einen Mann, der das Wesentliche der Composition gründlich versteht, alles Ueberflüssige davon zu entfernen sucht, gewisse Dinge einer eigenen Betrachtung würdigt, keine trockenen Regeln hinschreibt und dem Leser die Freiheit läßt, sie gut oder schlecht anzuwenden, sondern mit dem rühmlichsten Fleiße eines geduldigen Lehrmeisters zeigt, wie sie angewendet werden müssen. Dazu ist auch die Art seines Vortrags die beste. Schüler und Meister unterreden sich mit einander, arbeiten, verbessern ihre Arbeit, werfen Zweifel und heben sie ꝛc." Das mag auch von uns über R. gelten. Als Componist ist derselbe jetzt freilich vergessen; zu seiner Zeit aber war er sehr beliebt. Selbst guter Violinspieler schrieb er besonders auch für sein Instrument, und am glücklichsten zwar Concerte. Auch 2 Clavierconcerte, wovon das eine ein sog. doppeltes, sind von ihm bekannt; dann einige Sinfonien und Sachen für die Kirche, namentlich ein herrliches Miserere. In Buchhandel sind fast alle seine Werke wenig gekommen, da er sie meist auf eigene Kosten drucken ließ. Sie, die theoretischen heißt das, verdienten aber wohl, daß sich einmal ein gewandter Schriftsteller ihrer annähme, ihnen eine zeitgemäße Form gäbe und auf irgend eine Weise in die Hände unserer jungen Componisten brächte, denn in der That sind sie eines aufmerksamen Studiums werth, und mehr als manche der vielgelesenen neueren Bücher.

Ries, Franz, Vater der folgenden, ward geboren zu Bonn am 16ten November 1755, und erhielt von seinem Vater, welcher Churfürstl. Hofmusikus war, schon in frühester Jugend Unterricht auf der Violine, der, bei den außerordentlichen Anlagen des Knaben, von dem glücklichsten Erfolge war, denn im 9ten Jahre bereits ward er, nach dem Tode seines Vaters, als Violinist in die Churfürstl. Capelle aufgenommen. In seinem 12ten Jahre lernte er den trefflichen Violinspieler Salomon kennen, der auf seine Ausbildung bedeutend wirkte. 1779 trat er eine Kunstreise nach Wien an, wo er alsbald in der vortrefflichen Privatcapelle des kunstliebenden Grafen Palfy angestellt ward, und abwechselnd mit Janitsch, einem damals sehr bekannten Violinvirtuosen, als Concertspieler auftrat. Nach dem Willen des Churfürsten Max Friedrich von Cöln jedoch mußte er nach verhältnißmäßig nur kurzem Aufenthalte in Wien wieder in seine Vaterstadt zurückkehren, und 1780 erhielt er daselbst in der Capelle die Stelle eines ersten Violinisten. Auf welche hohe Stufe der Kunstbildung diese treffliche Anstalt durch den Churfürsten Max Franz gebracht wurde, beweist der Umstand, daß, neben vielen anderen Meistern, ein Beethoven und die beiden Romberg aus ihr hervorgingen. In diesem Vereine ausgezeichneter Künstler wurde R. 1791 an des kränklichen Joseph Reicha's Stelle zum Concertmeister ernannt, wobei ihm die Direction der Oper oblag. Als bei Annäherung der französischen Heere der Churfürst von Bonn vertrieben ward und die Capelle sich auflöste, ging Beethoven nach Wien, die beiden Romberg nach Hamburg, unser

R. aber blieb auf ausdrücklichen Befehl des Churfürsten in Bonn. Sein Wirken beschränkte sich in dieser verhängnißvollen, jede Kunst ertödtenden Zeit auf die Bildung seines ältesten Sohnes Ferdinand, wie er früher seinem jüngsten Sohne Hubert viele Zeit gewidmet hatte. Auch an manchen anderen Schülern erprobte sich sein Lehrtalent, und die Liebhabervereine seiner Vaterstadt fanden an ihm stets einen bereitwilligen Anführer und meisterhaften Solospieler, bis das vorgerückte Alter auch diesem Wirken in letzterer Zeit ein Ziel setzte.

Ries, Ferdinand, älterer Sohn des vorhergehenden, ward geboren zu Bonn 1784. Bis in sein 15tes Jahr blieb er im elterlichen Hause; dann sandte ihn der Vater nach Wien zu seinem Landsmanne Beethoven, der ihm auch mit aller Herzlichkeit entgegenkam und ihn als Schüler aufnahm. Diese Studien unter einem der größten damals lebenden Meister u. die Nähe von so vielen anderen ausgezeichneten Männern, wie Salieri, Stadler ꝛc., übten den wohlthätigsten Einfluß auf die Ansicht und Richtung, welche R. in seiner Kunst gewinnen sollte. Die Entwickelung seines Talents als Pianofortespieler hielt mit seiner Ausbildung als Componist ziemlich gleichen Schritt. Sehr anziehend sind die Berichte, welche R. über sein nahes Verhältniß zu Beethoven zu geben vermag, zumal da sein Zusammenleben mit diesem Meister nicht nur in die Zeit fällt, wo derselbe sich auf den höchsten Gipfel der Schöpfungskraft schwang, sondern auch in die, wo Beethoven das Unglück hatte, sein Gehör zu verlieren. Je weniger sich in den gewöhnlichen Lebensbeschreibungen Beethoven's oder in dessen Nachlaß etwas Genügendes über die psychische Wirkung dieses Unglücks auf den großen Mann findet, und je weniger überhaupt wir mit ganz genauen Nachrichten über sein Wesen, die Art und Weise seines Componirens nur sehr spärlich versehen sind, desto mehr ist es zu wünschen, daß Ries Memoiren über diese denkwürdige Zeit seines Lebens herausgeben möchte. 1806 ging R. von Wien nach Petersburg, und fing hier zuerst an, selbstständig aufzutreten. Schnell gewann er den Ruf eines gediegenen Clavierspielers, und eben so schnell fanden auch seine Compositionen, besonders für sein Instrument, großen Beifall, und die Reisen, welche er in Rußland machte, erwarben ihm einen glänzenden Namen und Geld. Dabei ließ ihn der Umgang mit ausgezeichneten Clavierspielern und Componisten, wie Steibelt, Field, Lud. Berger, welche damals sämmtlich theils in Petersburg theils in Moskau lebten, ungemein an Vielseitigkeit in der Composition wie in der Virtuosität gewinnen. Auch in Deutschland ward er schon damals durch die Herausgabe eines großen Theils seiner Compositionen rühmlichst bekannt. Die europäische Ausdehnung jedoch, welche sein Ruf jetzt besitzt, gewann derselbe erst von London aus, wohin R. sich politischer Verhältnisse wegen von Petersburg aus begeben mußte. Seine Sinfonien, welche in mehreren englischen Städten mit dem größten Glanze aufgeführt wurden, erwarben ihm zunächst bei den Musikern und Kennern hohe Achtung; dann setzten besonders seine Clavierconcerte ihn als Virtuosen und Componisten für sein Instrument in allgemeines Ansehn, und die kleineren, leichten Arbeiten, als Variationen, Rondo's u. dergl., gewannen ihm endlich das wahre, große Publikum. Ein 12jähriger Aufenthalt in London hatte ihm zugleich ein ansehnliches Vermögen verschafft, das er nun in künstlerischer Muße in seiner Heimath zu genießen beschloß. Er begab sich nach Godesberg bei Bonn, wo er sich ankaufte. Die großen Handelskrisen, welche bald nachher eintraten, erschütterten jedoch, wie man sagt, auch seinen Wohlstand, da ein großer Theil seines Vermögens in Londoner Wechselhäusern angelegt war, und so, wenn nicht

ganz, doch zum Theil verloren ging oder gefährdet wurde. Deshalb trat er denn auch wieder in ein äußerlich künstlerisch thätiges Leben zurück, und die Reisen, welche er damals machte, waren besonders darauf gerichtet, irgendwo vielleicht eine dauernde Stelle als Capellmeister zu finden. Auch componirte er auf denselben die romantische Oper „die Räuberbraut", welche auf vielen Theatern und namentlich 1830 in Berlin mit großem Beifalle gegeben wurde und ein gutes dramatisches Talent verräth. Indessen ordneten sich seine Vermögensverhältnisse auch wieder so, daß er die Unabhängigkeit seiner Existenz noch nicht aufgeben mochte. Er zog daher mit seiner Familie nach Frankfurt am Main, um hier, ohne durch eine bestimmte Anstellung oder Unterrichtgeben gestört zu seyn, ausschließlich und in Ruhe der Composition zu leben. Die erste Unterbrechung erhielt dieser Aufenthalt durch eine abermalige Reise nach England, theils um für einen Londoner Theaterunternehmer die Zauberoper „Liska oder die Hexe von Gyllensteen" zu schreiben, die sich auch großen Beifall errang, theils um das Musikfest zu Dublin zu dirigiren. Eine zweite größere Reise machte R. im Herbste 1832 nach Italien. Er ging bis nach Neapel und fand überall die ausgezeichnetste Aufnahme, da zwar die Art seines Wirkens ihn bei dem italienischen Publikum nicht eben bekannt gemacht haben konnte, doch alle Musiker seine größeren Werke kannten und ehrten. Nach Frankfurt wieder zurückgekehrt, lebte er auf's Neue in früherer Weise fort, bis er im Frühjahre 1834 einen Ruf als Director des Orchesters und der Singacademie nach Aachen annahm, wozu ihn theils die Unabhängigkeit in dieser Stellung theils die Gelegenheit veranlaßte, einmal eine Zeitlang ununterbrochen auch in praktischer Wirksamkeit sich zu üben. 1836 gab er übrigens auch diese Stelle wieder auf und kehrte nach Frankfurt zurück, welches er als seine zweite Vaterstadt betrachtet, und wo er denn auch in diesem Augenblicke noch, blos als Componist, lebt, und im Sommer 1837 nebenbei die Direction des von Schelble gegründeten Cäcilienvereins übernahm. Das die äußere Geschichte eines unserer jetzt verdientesten u. talentvollsten Künstler, der zu den wenigen Tonsetzern gehört, welche sich ziemlich in allen Gattungen von Tonwerken mit Glück versucht haben. Nah' an 200 Werke sind bis jetzt von R. öffentlich durch den Druck bekannt geworden. Die Sinfonien darunter dürfen, wenn wir die von Haydn, Mozart und Beethoven hinwegnehmen, dreist neben die Werke aller übrigen deutschen und ausländischen Meister gestellt werden; eben so seine Quartette und Quintette für Streichinstrumente. Seine Claviercompositionen sind nicht sowohl reine Virtuosenstücke als für den Musiker wie für den Hörer überhaupt berechnet. Der Ernst einer Beethoven'schen Schule ist allerdings darin nicht zu verkennen, aber an Tiefe erreichen sie dieselben bei Weitem nicht, wie sie denn auch, was Anmuth und Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Instruments betrifft, selbst noch hinter den Werken eines Dussek zurückbleiben. Auch auf den Glanz der modernen Spielart eines Hummel, Moscheles, Kalkbrenner können sie nicht Anspruch machen. Doch halten sie eine gediegene Mitte, haben ein großes Publikum für sich und eben deshalb auch in der Welt und namentlich in England das enorme Glück gemacht. Man darf wohl sagen, daß R. bei seinen Compositionen diese Erfolge stets im Auge hat. Er greift nie tiefer, als man es in der gemischten Versammlung des großen Publikums liebt, und giebt anziehend, was man ohne Anstrengung des Innern leicht und gern auffaßt. Das bedingt nun aber auch schon, daß nicht Alles neu u. originell ist, vielmehr Manches auf ganz bekannte Motive gebaut erscheint. Das meiste Interesse erregt seine Arbeit, wo er mit dem Fortepiano noch andere Instrumente verbindet, wie z. B. in den Concerten,

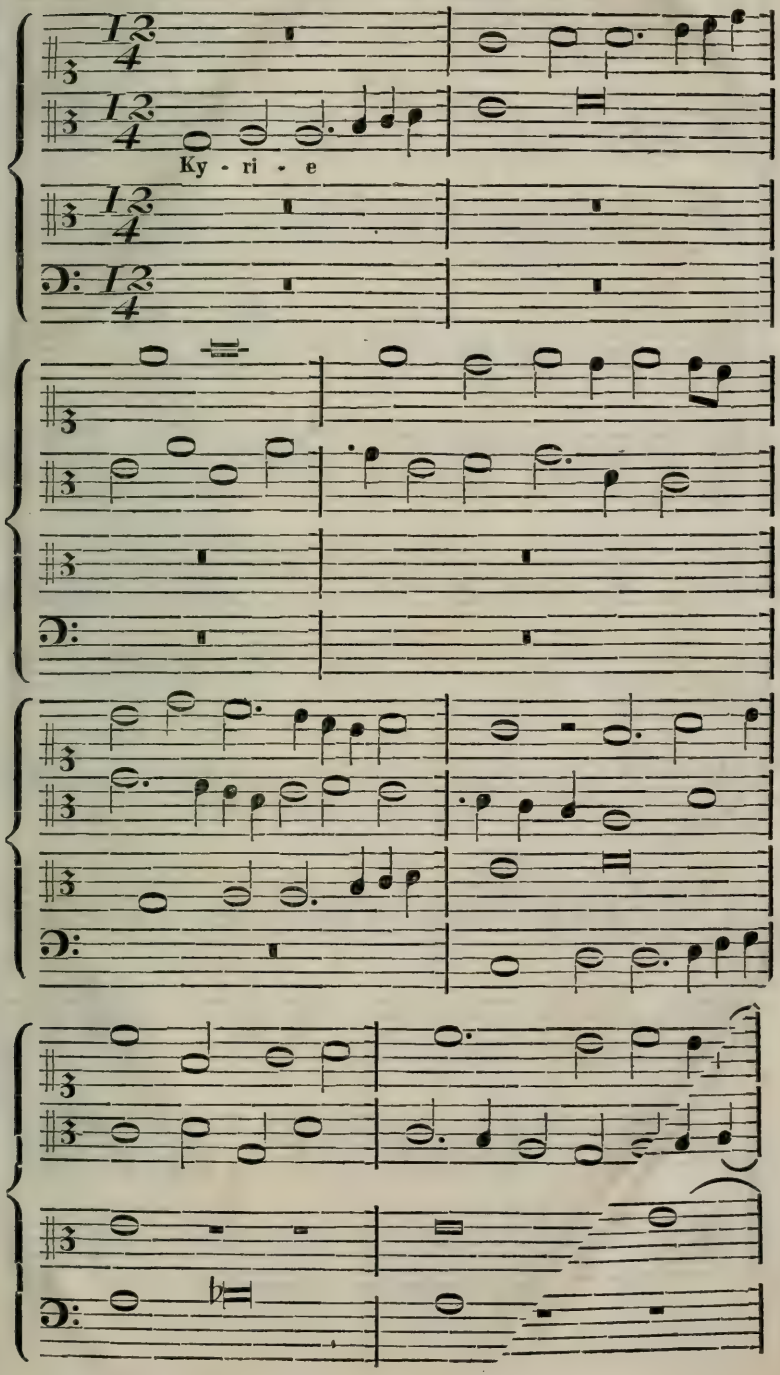
deren er nun 9 herausgegeben hat, von welchen besonders das in Fis-Moll allgemein beliebt geworden ist. Als dramatischer Tonsetzer u. Gesangscomponist hat er im Ganzen nie sonderliches Glück gemacht, wenn auch seine Paar Opern hie und da mit gutem Erfolge aufgeführt wurden. Besonders im Kirchenstyle tritt diese Erfahrung merklich hervor: seiner Cantate „der Sieg des Glaubens" wird gewiß kein Musiker von Verstand großen Werth beilegen. Seine neueste Oper, welche in Aegypten zur Zeit der französischen Invasion spielt, blieb uns bis jetzt noch gänzlich unbekannt.

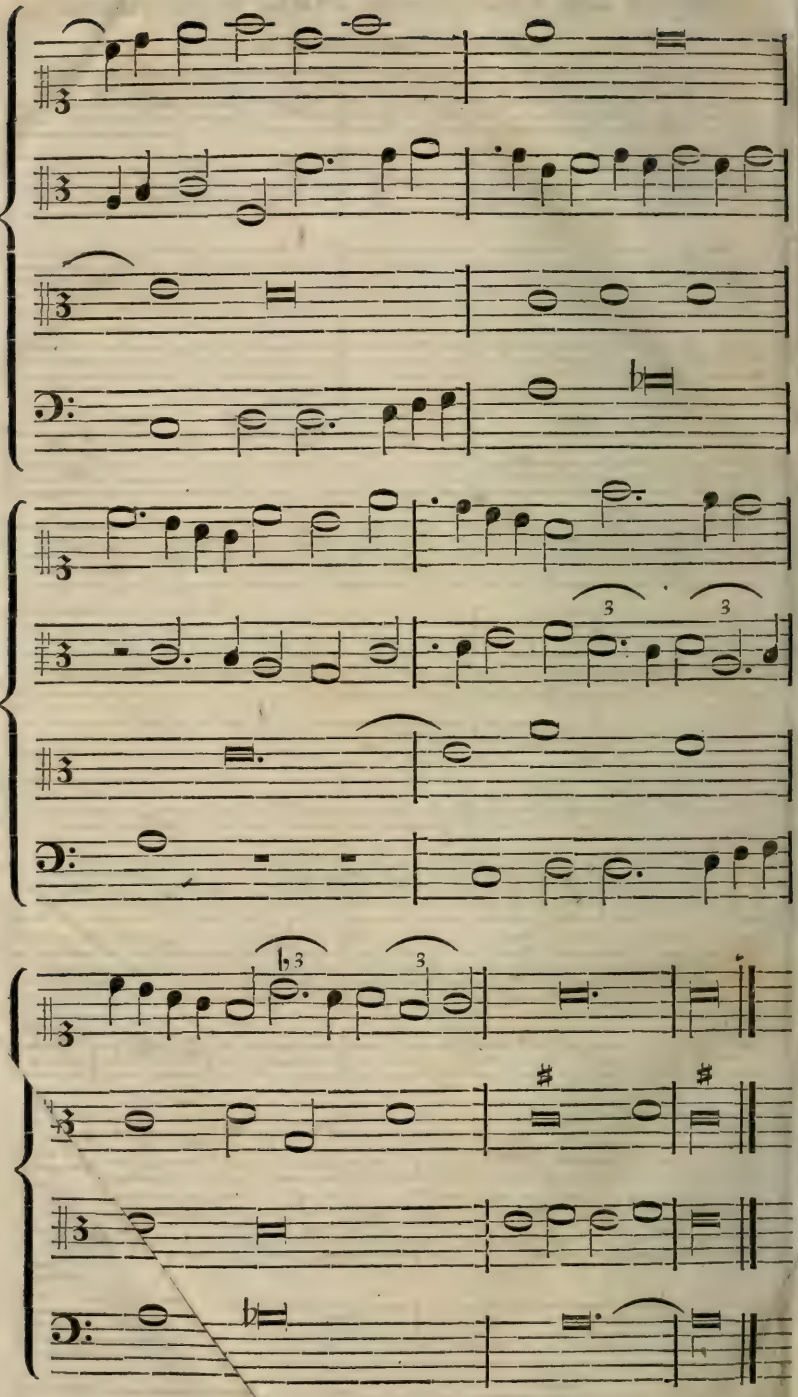
Ries, Hubert, jüngerer Bruder des vorhergehenden, geb. zu Bonn um 1792, ist Königl. Cammermusikus zu Berlin, und ein tüchtiger Violinspieler. Länger als Ferdinand blieb er im väterlichen Hause, nicht blos seines Alters wegen, sondern weil der Vater, selbst Violinist, fähiger war, seinen als den Unterricht des Clavierspielers zu vollenden. Auch ließ Hubert's Talent schon früh nicht so großen Erfolg hoffen, als wozu Ferdinands eminente Fortschritte berechtigten. Nachdem er in Bonn eine Zeitlang als Virtuos gelebt hatte, ging er um 1820 auf Reisen, besuchte Wien und andere große Städte Deutschlands, und erhielt in Berlin endlich jene Fixirung. Sowohl des Vaters als des älteren Bruders künstlerische Größe erreichte er bei Weitem nicht, obschon wir ihn keineswegs zu den gewöhnlichen Musikern zählen möchten. Componirt hat er erst einige Gesänge und Kleinigkeiten für sein Instrument, die zu einer näheren Betrachtung wenig Stoff geben.

Ende des fünften Bandes.

Kyrie aus Ockenheims Missa Gaudeamus.

(In unsere Noten umgesetzt.)





BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 20146 4713